3 1761 05991561 1

JULIUS MEIER-GRAEFE

AUL CÉZANNE

MIT VIERUNDFÜNFZIG ABBILDUNGEN

ND
553
C33M4
1913
c. 1
ROBARTS

NCHEN / R. PIPER & CO. / VERLAG

Presented to the

LIBRARY *of the*

UNIVERSITY OF TORONTO

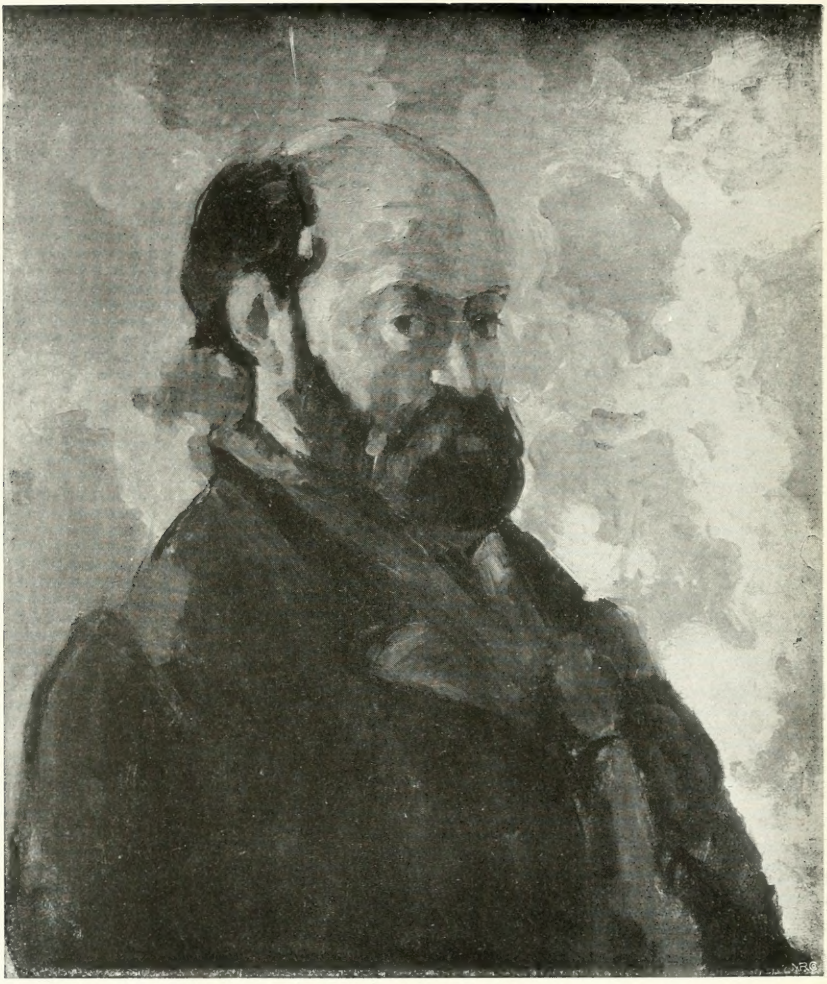
from

the estate of

JULIE LANDMANN

Julius Meier-Graefe

PAUL CÉZANNE



Selbstbildnis, gegen 1880.
Sammlung A. Pellerin, Paris.
Photo Druet.

JULIUS MEIER-GRÆFE

PAUL CÉZANNE

MIT VIERUNDFÜNFZIG ABBILDUNGEN

VIERTES BIS SECHSTES TAUSEND

MÜNCHEN 1913
R. PIPER & Co., VERLAG

Früher erschienen:

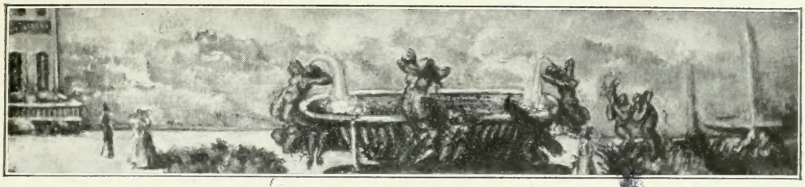
VINCENT VAN GOGH. Mit 50 Abbildungen und dem Faksimile eines Briefes. Viertes bis sechstes Tausend

AUGUST RENOIR. Mit 100 Abbildungen

EDUARD MANET. Mit 200 Abbildungen

In Vorbereitung:

EDGAR DEGAS
EUGEN DELACROIX
PAUL GAUGUIN
JOHN CONSTABLE
JAMES M. N. WHISTLER



Die Springbrunnen, gegen 1880.
Sammlung Bernheim jeune, Paris.
Photo A. Vollard.

PAUL CÉZANNE

Manet verdankt seine Rolle in der Geschichte nicht nur seinem Talent. Zu allen Repräsentantenrollen gehört ein Konventionalismus. Manet fühlte seine Zeit und sich als ihr Genosse. Er war modern und betonte es gern in Werken und in Worten. Aber gerade das Bewußtsein dieses Modernismus, von einem höchst kultivierten Menschen gefühlt, dessen Formen mondän genannt werden konnten, der ein erklärter Feind alles Revolutionären war, machte ihn zum Vermittler der Überlieferung. Nie faßte er seine Kunst als einen bedingungslosen Protest gegen die Vergangenheit auf. Er nahm sein Ideal des Zeitgenössischen nicht engherzig. Der Geist sollte die Gegenwart spüren. Aber zu diesem Geist gehörte auch das Verlangen nach lebenden Werten der Vorzeit. Will man dagegen den Mann bezeichnen, der zwischen sich und die Überlieferung die weiteste Spanne legte, so wird man Cézanne nennen müssen, den jüngsten Toten der glorreichen Schar.

Er war die Bête noire der Gruppe. Das Publikum hätte sich zur Not mit allen anderen vertragen oder wäre wenigstens leichter zum Verständnis der anderen gelangt, wenn nicht dieser Klexenmacher mit seinen Löschpapiereffekten dabei gewesen wäre. Manet und Renoir konnten nicht zeichnen, das war abgemacht, aber immerhin, man ahnte, was sie hätten machen können, wenn ihnen die schmerzlich vermißte Gabe verliehen gewesen wäre. Dieser ungeschlachte Geselle aus Aix dagegen bildete sich noch etwas auf seinen Mangel ein; er konnte nicht nur nicht, sondern renommierte mit dem Mangel, machte Hände, die wie Fischflossen,

Füße, die wie Lehmklumpen, Frauenleiber, die wie geplättete Taschentücher aussahen, und betonte geradezu das Deformierte seiner angeblichen Formen. Ein schauerliches Staunen, lautlos, daß man es für Bewunderung hätte nehmen können, packte jedesmal den freundlichen Besucher der sagenhaften Ausstellungen, drehte ihn nach rechts und nach links und ließ ihn dann in inartikulierte Laute ausbrechen. Zumal vor seinen Studien mit Menschen im Freien. Wo blieb Courbet, der Courbet der „Demoiselles au bord de la Seine", den man weiß Gott noch zehn Jahre vorher für den tollsten Cyniker gehalten hatte! Wo blieb selbst Manet! Gewiß fehlten den Frauen des „Déjeuner sur l'herbe" die sanften Rundungen der Göttinnen, zu denen sich das Auge und wohl auch die anderen Sinne mit stillem Entzücken erhoben. Aber immerhin, es schien mehr die Häßlichkeit des Modells an dem Unrat schuld als das Talent des Malers. Dieser Cézanne dagegen malte überhaupt keine Frau mehr, wenn er nackte Weiber zeigte, weder hübsche noch häßliche, weder anständige noch unanständige, sondern machte Bilderrätsel, und die Behauptung des Titels, daß man es mit menschlichen Figuren zu tun habe, reizte zum Lachen. Im Grunde war man nicht einmal wütend auf ihn, so wie man es auf Manet oder Courbet gewesen: Cézanne stand jenseits der Sphäre vernünftiger Diskussionen. Er war verrückt. Meine ersten Erkundigungen über ihn vor etwa zwanzig Jahren hatten merkwürdige Resultate. Leute, die im allgemeinen gut orientiert waren, behaupteten, er lebe schon längst nicht mehr und sei nur noch eine Erfindung Vollards, der damals anfing, sich mit seinen Sachen zu beschäftigen. Andere behaupteten, er sei rettungslos geisteskrank; wieder andere hielten ihn für einen Spaßmacher, der sich in den Kopf gesetzt habe, zu versuchen, wie weit man die Toleranz der Pariser treiben könne. Da selbst die Anhänger den Mann nie von Angesicht zu Angesicht gesehen hatten, hatte die Phantasie freies Spiel. Cézanne lebte irgendwo im Süden Frankreichs, kam nie nach Paris, beantwortete keinen Brief. Selbst der vortreffliche Dr. Gachet, der ihn gut gekannt hat, der Freund und Arzt van Goghs, gestand mir einmal, er halte ihn für nicht ganz normal.

Doch bietet so wenig das Werk wie das Leben Cézannes ernsthaften Grund zu solchem Glauben. Wenn die Einfalt der

Gesinnung, die Unabhängigkeit des Denkens und die Energie in der Konsequenz für Kennzeichen normaler Naturen genommen werden können, muß man Cézanne sogar für den normalsten des Kreises halten. Was anormal an ihm wirkt, ist unser Anteil, die Speise unserer Zeit, unseres Geistes, unseres Milieus für einen Künstler seinesgleichen. Er zog die Folge aus Tatsachen, die ohne sein Zutun entstanden waren. Diese kann man einer Kritik unterwerfen und zugestehen, daß eine Entwicklung, die zu Erscheinungen wie Cézanne führen muß, der Gesundheit entbehrt, weil sie die Nutzbarkeit der Kunst auf eine immer geringere Anzahl ernsthafter Konsumenten reduziert, und man wird damit nichts Neues, was wir ändern könnten, sagen. Das Stück in dieser Entwicklung, das Cézanne ausfüllt, ist nicht weniger gesund als das Stück Manet oder das Stück Delacroix oder das Stück Rubens. Man wird ihn vielleicht sogar einmal als den gesündesten Vertreter unserer Kunst schätzen, weil er sich von nichts anderem leiten ließ als den Vorstellungen, die unserer Kunst ihr Gepräge gegeben haben. Und man würde ihn den Kühnsten nennen, wenn das nicht seiner Kunst und seiner Persönlichkeit einen falschen Beigeschmack geben könnte. Vielleicht war Manet kühner, obwohl Cézanne weit über ihn hinausging. Manet war mit Bewußtsein kühn. Cézanne ist immer naiv geblieben. Wenn man einmal Cézanne erkannt hat, erscheint sein Weg kaum noch waghalsig, so sicher wird er beschritten, während man Manet in seiner reifen Zeit auf viel gefährlicheren Pfaden erblickt.

Ein Maler, der an nichts als an das Malen dachte. Wie oft drängt sich genau derselbe Satz in der Kunstgeschichte auf, wenn man von den Früheren zu den Nachfolgenden kommt. Man konnte es schon auf die Venezianer beziehen im Gegensatz zu den Primitiven, wieviel mehr auf Rubens im Gegensatz zu Tizian und wieviel mehr auf Delacroix im Vergleich mit dem Vlämen. Und bei aller Bewunderung vor diesen Riesenevolutionen, wie klein erscheinen sie, wenn man an die paar Dezennien denkt, die zwischen Delacroix und Cézanne liegen. Wäre wirklich das Malerische, das Delacroix formulierte, der einzige Kunstwert des Malers, so könnten wir für unsere Zeit den Fortschritt von Jahrhunderten feststellen. Schon der Unterschied zwischen Manet und Cézanne bedeutet eine Welt. Man erstaunte bei Pellerin, wo bis

vor kurzem glänzende Werke beider hingen, stets aufs neue, daß dies Zeitgenossen sein sollten. Cézanne erscheint um einige Generationen jünger. Wohl ahnt man den Zusammenhang in dem Café-Interieur Manets des Jahres 78. Die Vehemenz, mit der die Köpfe gemalt sind, kommt in den beiden Kartenspielern wieder, die (wie die hier abgebildete Spielerszene) um die Mitte der achtziger Jahre entstanden sein dürften. Nur wirkt diese Beziehung weit hergeholt. Neben ihr erscheint das Fremde, was die beiden trennt, viel wesentlicher. Vielleicht ist es weniger verwunderlich für den, der Manet nicht genau kennt und nicht alles das mitempfindet, was bei ihm mitklingt und bei Cézanne abgestorben ist. Manets Form deckt sich mehr mit unseren gewohnten Begriffen. Die „Nana" sieht neben Cézannes Frauen aus wie ein Mensch neben zerhackten Fleischklumpen. Manets Verfahren ist humaner. Es beruhigt auf den ersten Blick, weil es dem Begrifflichen näher bleibt. Wir haben stets das Modell vor uns, das ihm saß, und können seine in Nuancen große Abstraktion sozusagen stückweise ablesen. Cézannes Methode erscheint entgegengesetzt. Er stellt uns von vornherein in einen neuen Kosmos und überläßt uns alsdann, die Berührungen mit dem alten zu suchen. An denen fehlt es nicht. Auch Cézanne läßt sich als ein Konventionalist erweisen, aber in einem ganz anderen, sagen wir es gleich, viel tieferen und reineren Sinn als Manet. Doch ist das nur auf großen Umwegen möglich. Das Traditionelle, ohne das er als Wert undenkbar wäre, gibt sich erst bei genauer Kenntnis des Wesens seiner Kunst zu erkennen.

Eine Entkleidung scheint von Manet bis Cézanne vorgegangen zu sein. Die Bilder werden um ebensoviel nackter, wie die des Rubens im Vergleich zu Tizian, und diese Entkleidung bedeutet in unserem Fall Verzicht auf alles, was noch bei Manet unentbehrlich schien. Man kann sich Manet nicht ohne die Virtuosität denken. Sein Auge verlangte eine ungeheuerliche Geschicklichkeit der Hand, um die ganze Fülle wahrgenommener Nuancen auszudrücken, und wenn er auf die Plastizität der Alten verzichtete, bedurfte der Ersatz, der es zu den raffiniertesten perspektivischen Wirkungen bringt, einer Erfindungsgabe sondergleichen. In Cézanne dagegen erlebt das Autodidaktentum eine seltene Blüte. Man kann sich nichts Ungeschickteres denken als die Art, wie er die

Die Entführung, gegen 1868.
Früher Sammlung E. Zola.

Fleischmassen im Freien häuft oder seine Fruchtstücke komponiert; nichts Ärmlicheres als den Umfang seiner Motive. Stilleben und Landschaften liefern ihm, von wenigen Ausnahmen abgesehen, den Stoff und kehren oft mit fast genau derselben Situation wieder. Seine Helden sind die lächerlich gefaltete Serviette, ein paar ganz bestimmte Töpfe, die er so oft porträtierte wie Rembrandt sein Gesicht, und immer dieselben Früchte. Und diese Dinge liegen oder stehen in so mörderischer Perspektive, daß sie von Rechts wegen vom Tisch herunterfallen müssen. Dieselben Dinge erscheinen in derselben Farbe, derselben Harmonie. Immer wieder bringt er das Gemenge von Orange-Ocker und Blau in wässerigen kaum die Leinwand bedeckenden Strichen. Er könnte ein Primitiver sein, und wirklich hat die Wucht seiner Vitalität etwas von den Gotikern, zu deren Rasse er sich nicht ohne Stolz rechnet. Aber zum Primitiven fehlt ihm die Diktion. „Die Kunst," hat er einmal gesagt, „wendet sich nur an eine äußerst beschränkte Anzahl von Individuen," und niemand hat diese frevelhafte Wahrheit besser dargetan. Zum Primitiven gehört die Durchsichtigkeit und Einfachheit

der Wirkung. Wir können aber hundertmal die Farben, die Harmonien, das Zeichnerische und Malerische seiner Bilder darlegen, soweit es Worte vermögen, ohne das Wesentliche des Geheimnisses aufzudecken. Niemand ist weniger durchdringlich. Zum Primitiven gehört der starke Umriß, die klare Zeichnung. Niemand hat weniger gezeichnet, keiner der Modernen ist schwerer zu lesen. Schon diese Widersprüche, vor allem die Kompliziertheit seiner Bilder bei ganz beschränkten Mitteln, die sich aufdrängende Flächenwirkung bei dem Mangel aller gewohnten Flächenmittel, genügen, um einen Begriff von dem Rätselhaften dieser Erscheinung zu geben. Er wirkt naturwidrig, und es hat selbst ein Manet das Natürliche seiner Früchte nicht erreicht, wirkt grob und ungeschlacht, und ich wüßte keinen Meister des Dixhuitième, der so zierliche Dinge wie die Bauern-Vase mit den Früchten, die vor einigen Jahren im Herbstsalon war, gemalt hätte, wirkt ungeordnet und wahllos, und dabei stellt die Präzision seiner Landschaften, die Leuchtkraft und die Verteilung seiner Tonwerte die besten Bilder Monets in den Schatten. Ist das wirklich Ungeschick, diese Sicherheit, mit feinsten Nuancen zu wirtschaften? Sind wir nicht etwa die Ungeschickten, weil wir ihn nicht schnell genug begreifen? Sieht man sich erst einmal in seine Bilder hinein, so erscheinen alle anderen wie von einem Kompromiß getrübt, und wir erkennen selbst in einem Manet einen Hauch von Unfreiheit. Und trotz aller Beschränkung seines Umfangs erscheint Cézanne im Grunde reicher.

Er erinnert an Dostojewski. Man wird hundertmal einen Roman des Russen fortlegen, geärgert von der scheinbar unnötigen Dunkelheit der Mittel. Er quält uns mit Andeutungen. Statt der gewohnten Exposition, die uns mit den Helden und mit dem Lokal vertraut macht und den Gang der Handlung vorbereitet, zerrt er uns an irgendeinem Ende seines molluskenhaften Kosmos in die Situation mitten hinein, zeigt uns wildfremde Menschen bei absolut gleichgültigen Manipulationen, die mit der Betonung höchst wichtiger Ereignisse vorgetragen werden, oder behandelt gesprächsweise die anormalsten Dinge. Hundertmal sagt man sich während der ersten hundert Seiten: ich werde das nie verstehen, es ist überhaupt nichts zum Verstehen da! Bis plötzlich an irgendeinem Punkt der Handlung, den man nachher nie wiederfindet, die Sinne wach

Das Frühstück im Freien, gegen 1870.
Sammlung A. Pellerin, Paris.

werden und eine unerhörte Helligkeit alle diese unverstandenen Dinge beleuchtet. Dann sieht man die Schemen mit den hundert komplizierten Namen plötzlich nicht nur in absoluter Klarheit vor sich, sondern trägt sie in sich, fühlt sie, lebt, spricht, leidet, rast mit ihnen. Wie sollte man nicht, wo Lösungen geschehen, die einen angehen wie Leben und Sterben, von Menschen verhandelt, von denen jeder Gedanke ein ungeahnter Teil unseres eigenen Geistes ist, in Schicksale verwoben, die uns selbst gestern passiert sind oder morgen passieren werden, und deren Tatsächlichkeit trotzdem so weit von uns entfernt ist, daß wir auf einem idealen Berge zu stehen meinen, um den sichtbare Seelen kreisen. Woher diese plötzliche Einsicht kommt, weiß niemand zu sagen. Es fand sich auf einmal, halb durch Zufall, durch ein paar Worte, eine Geste gelockt, der Anschluß unserer Sehkraft an den Kreis. Jedenfalls verliert man ihn nie wieder, und der entdeckte Sinn wirkt auch auf die Anfänge zurück und macht das, was zuerst toter Ballast schien, lebendig. Es ist ungemein schwer, die Form Dostojewskis zu bestimmen. Seine Sprache wirkt formlos, wenn man an Goethe denkt. Doch gelingen ihr Ketten von Vorstellungen, die zu Zeiten Goethes nicht nur nicht darstellbar, sondern nicht einmal denkbar waren. Und von dieser Tatsache zur Einsicht, daß es sich folglich um neue Formen des Geistes handelt, führt kein weiter Weg.

Die Ähnlichkeit mit Cézanne liegt in der beiden gemeinschaftlichen Fähigkeit, neue Symbole zu schaffen. Daß diese nicht so greifbar sind, wie die alten, ist nicht Fehler der Künstler, sondern Art der Symbole. Sie wären nicht, wenn sie anders wären.

Aus abgerissenen Gedankengängen, die keine andere Ergänzung als die durch ebenso abgerissene andere Gedanken zulassen, baut Dostojewski die seinen; aus Kontrasten von Farbenflecken, die, ohne zu verlieren, nie den Teil, den sie darstellen, deutlicher machen könnten, bildet Cézanne seine Bilder. Beiden kommt viel mehr darauf an, die Möglichkeiten neuer Gebilde zu zeigen als abgeschlossene Werke. Die Atmosphäre ist ihre Leidenschaft. Während sie den Früheren nur Mittel zum Zweck war, scheint sie bei ihnen Selbstzweck geworden, aber der Schein verbirgt nur ein neues Heroentum, eine neue Mystik. Emile Bernard, der eine Zeitlang in einer Art Schülerverhältnis zu Cézanne stand, hat einmal versucht, ihn zu charakterisieren, und nannte ihn einen

Tintoretto, Susanne im Bade.
Hofmuseum, Wien.

Mystiker.*) Das ist, alles an der Oberfläche dieses Begriffes Schwimmende abgezogen, keine üble Bezeichnung. Cézanne ist Mystiker wie Dostojewski, auf der Suche nach der Immanenz des Unendlichen im Endlichen, nur von keinerlei krankhafter Phantastik gestört, eher, wie sein Pendant in der Literatur, von wissenschaftlichen Tendenzen getrieben. Ihm ist das Kunstwerk kein fester Begriff — niemand vor ihm hat es so frei von allem Traditionellen gesehen —, sondern das Resultat einer ganz und gar persönlichen Vision. Die Bezeichnung Impressionist paßt auf keinen der Impressionisten wie auf ihn. Die Vision ist nur der Darstellung zugänglich, die sich der Maler gewählt hat, und dadurch wächst der Künstler über den Dichter. Denn wenn man bei Dostojewski nie ganz die Unökonomie der Aufbietung verwindet, kann man sich keine kürzere Fassung als die Cézannesche vorstellen. Diese ist nicht nur ausschließlich mit dem Material des Malers möglich, sondern scheidet aus diesem Material noch alles aus, was nicht unbedingt zu dem aufs äußerste differenzierten Begriff des Malerischen gehört. Das Postulat Manets, der Fläche alles zu opfern, wird auf eine noch engere Formel gebracht. Cézanne führt alle Erscheinung auf Farben- und Tondifferenzen zurück und setzt daher eine noch spezifischere Veranlagung des Künstlers voraus. Bernard zitiert den Ausspruch Cézannes: „Il n'y a pas de ligne, il n'y pas de modelé, il n'y a que des contrastes. Ces contrastes, ce ne sont pas le noir et le blanc qui les donnent; c'est la sensation colorée. Du rapport exact des tons résulte le modelé. Quand ils sont harmonieusement juxtaposés et qu'ils y sont tous, le tableau se modèle tout seul. — On ne devrait pas dire modeler, on devrait dire moduler. — Le dessin et la couleur ne sont point distincts; au fur et à mesure que l'on peint on dessine; plus la couleur s'harmonise, plus le dessin se précise. Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude. Les contrastes et les rapports des tons, voilà le secret du dessin et du modelé." Daraus folgt die sehr bestimmte Absicht des Mystikers. Er verdient den Titel nur, weil er aus einer bis jetzt noch für ihn allein bestehenden Welt, geschaffen von seinen Anlagen und seinen Wünschen, Vorgänge gewinnt. Das ganz und gar Reale seines Werkes geht aus der

*) In der Zeitschrift L'Occident No. 32, Juli 1904.

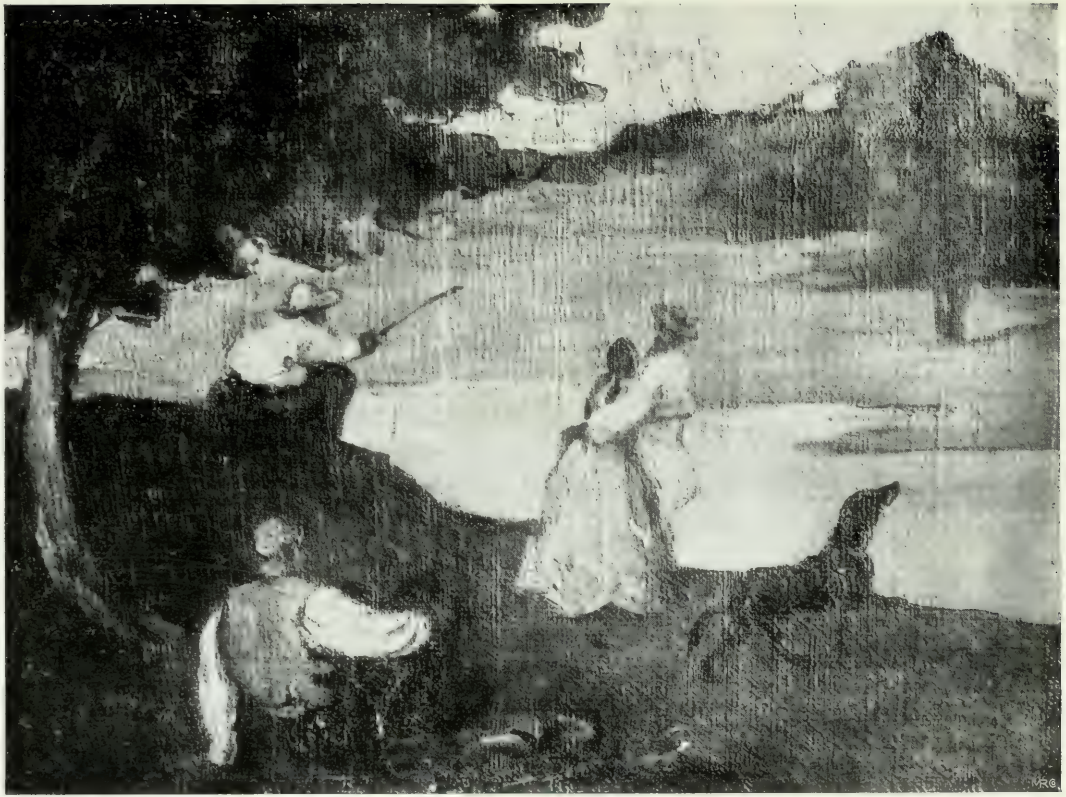
Delacroix, Skizze zum Tod des Sardanapal.

nichts weniger als subjektiven Gesetzmäßigkeit innerhalb des enggezogenen Rahmens hervor und wurde dank einer Hingebung des Menschen an seine Kunst, wie sie in gleicher Treue vielleicht nur nochmal van Gogh bewies. Mystisch wirkt seine Modifizierung des Kunstwerks, aber notwendig. Noch Manet konnte sich in jungen Jahren einem außerhalb seiner Psyche liegenden Ideal unterwerfen, trug sein Bestes in Bilder hinein, die keineswegs ganz Teil von seiner Art waren. In der Olympia hat sich ein junger königlicher Held die Ruinen einer großen Tradition zur Wohnung gerichtet. Cézanne hat nie in diesem Sinne Bilder gemalt. Er ist so unteilbar, daß es ihm nie gelang, dem Werke das notwendige Opfer zu bringen und die Persönlichkeit einem endlichen Zweck zu Liebe zu beschneiden. Das Bildhafte, an das wir von alten Zeiten her gewohnt sind, sucht man bei ihm vergebens. Seine Bilder sind stets Fragmente seiner Vision und führen uns nie zu einem Ding an sich, das man ohne Beziehung auf den Autor betrachten kann, sondern nötigen uns immer wieder zu ihm zurückzukehren und uns von ihm Ergänzungen zu holen. Man könnte genau dasselbe von einem schlechten Maler sagen, z. B. von einem Ideologen, der die künstlerischen Zwecke seines Bildes schuldig bleibt, denn auch er läßt es unselbständig, setzt voraus, daß sich der Betrachter beim Autor die fehlenden Erklärungen holt. Aber dieser Art ist nicht der Mangel Cézannes. Er kürzt das Werk nicht, indem er, was die Form vollbringen sollte, einer außerhalb liegenden Diktion anvertraut. Er gibt vielmehr zuviel von dem, was literarischen Bildern mangelt, überschätzt die Form, verlängert das Formale über das Bild hinaus. Seine Menschen sehen nicht wie Menschen, seine Bäume zuweilen nicht wie Bäume aus, weil er, von dem Rhythmus seiner Vision befangen, größere Komplexe vor sich sieht, als sie der Rahmen des Bildes zuläßt, und er verfällt nur deshalb nicht ins Formlose, weil diese dem Bilde ungehorsame Beziehung um so gehorsamer der — Natur dient. Das scheint ein logischer Widerspruch. Wie kann eine Darstellung, die nicht den sicheren Eindruck des Objektes erreicht, den Mangel gerade durch die Treue zur Natur verschulden? Der Widerspruch löst sich, sobald wir bedenken, daß die Form, unter der wir irgend ein Ding im Bilde darstellen, zum Teil auf Übereinkunft beruht. Dieser Teil wird von der wachsenden Naturerkenntnis dauernd

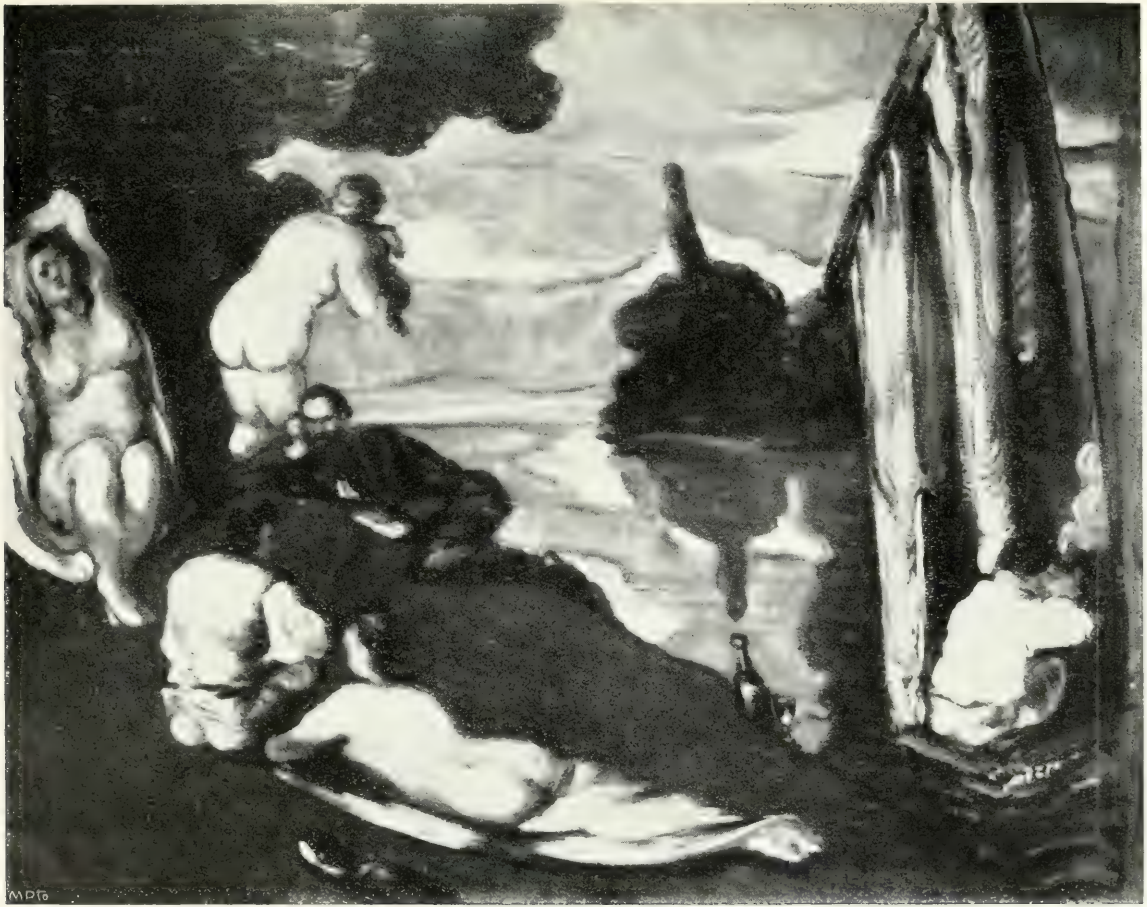
Ein Sommersonntag, gegen 1873.
Sammlung Max Liebermann, Berlin.

umstritten. Der Apfel in der Hand einer Cranachschen Eva hat mit der Kunst eines Vermeer nur noch sehr wenig gemein, weil der eine die Linie um den Apfel, der andere die Materie, aus der die Frucht gemacht scheint, darstellt. Übereinkunft ist, der Apfel sei rund. Er ist nur ungefähr rund und verliert die Rundung ganz und gar, wenn ich ihn z. B. zwischen Blättern, ja selbst, wenn ich ihn ganz allein auf einem Tische in starker Beleuchtung erblicke. Übereinkunft ist, daß ich, um ihn darzustellen, ihn in die Hand nehmen und mit den Augen zirkelnd abmessen muß. Diese Methode besitzen wir seit einigen tausend Jahren, sie ist uns ganz geläufig. Die andere Methode zählt ein paar Jahrhunderte und wurde mit Konsequenz stets nur von wenigen Visionären geübt. Sie ist mit der anderen nie in Einklang zu bringen. Man kann nicht gleichzeitig die äußerste Konzentration der überlieferten Form und die äußerste Konzentration der Materie geben. Zur einen bedarf es der Gelehrigkeit des Akademieschülers, zur anderen der Erfindungsgabe des zum Maler geborenen Genies. Und nun versteckt sich auch unter dieser zweiten, der Vision des Malers zugänglichen Methode eine Übereinkunft. Der Maler will, auch wenn er sich nur

auf die Materie beschränkt, Formen geben, verbundene Rhythmen, und bedarf dafür einer Skala von Variationen. Er hat dafür nur Töne und Farben. Die Linie ist nach Cézannes eigenem Ausspruch ausgeschieden, sie soll von selbst entstehen. Das geschähe in Wirklichkeit nur bei einer mechanischen Methode, wenn das Temperament des Künstlers ausgeschaltet würde. Auch ein Cézanne zeichnet, ohne zu wollen, Umrisse; schon die Ansätze des Pinsels genügen. Zudem reizt ihn die Verschiedenheit der Materien zu einer Aufstellung der Dinge, mag sie auch noch so primitiv sein. Kurz, auch er komponiert immer noch bis zu einem gewissen minimalen Grade wie die Alten. Nur ist diese Komposition nicht im geringsten mehr dem Bewußtsein zugehörig, das mit dem Umrisse irgend etwas Wesentliches berichten will. Sie ist ein Notbehelf und erscheint als solcher. Aber daneben, oder vielmehr darunter gibt es eine andere Komposition. Der Fleck komponiert. Ein Fleck, dessen farbige Beziehung zu seiner Umgebung ein mit der Genauigkeit eines idealen Apparats reagierendes Auge bestimmt, wird das Material eines scheinbar ganz subjektiven Bildners, der damit Legenden und Landschaften und Stilleben, die wie Legenden wirken, malt. Ich sage scheinbar subjektiv, weil auch in dieser Verteilung der Flecke, abgesehen von ihrer farbigen Qualität, ein logisches System ist und sein muß. Man erkennt ohne weiteres, mit der Verteilung der Flecke kommt eine besondere Vereinfachung des Darzustellenden zustande, und diese Vereinfachung geht rhythmisch vor sich. In dem Rhythmus erkennt man mehr oder weniger deutlich — je nach der Feinfühligkeit des Betrachters — ein verborgenes Barock. Ich sage Barock, um mich deutlich zu machen. Richtiger wäre, eine viel vorsichtigere Andeutung dieser Formenwelt zu wählen, die zugleich die subjektive Verwendung des Übernommenen betont. Es ist keineswegs immer so merkbar, wie in der hier abgebildeten „Idylle“ oder in der „Versuchung des hl. Antonius“ oder in ähnlichen Bildern; ein Barock von der Verfeinerung der farbigen Abtönungen Cézannes, ein Barock von gehauchten Flecken. Sucht nun jemand im Bilde Cézannes die Linie, akzeptiert er nicht das neue Schema, das an ihre Stelle tritt, so wird er die Bilder grotesk finden. Aber er ist zu seinem Vorgehen nicht mehr berechtigt, als wenn er z. B. von einem Roman Dostojewskis die Zustandsschilderungen Goethes

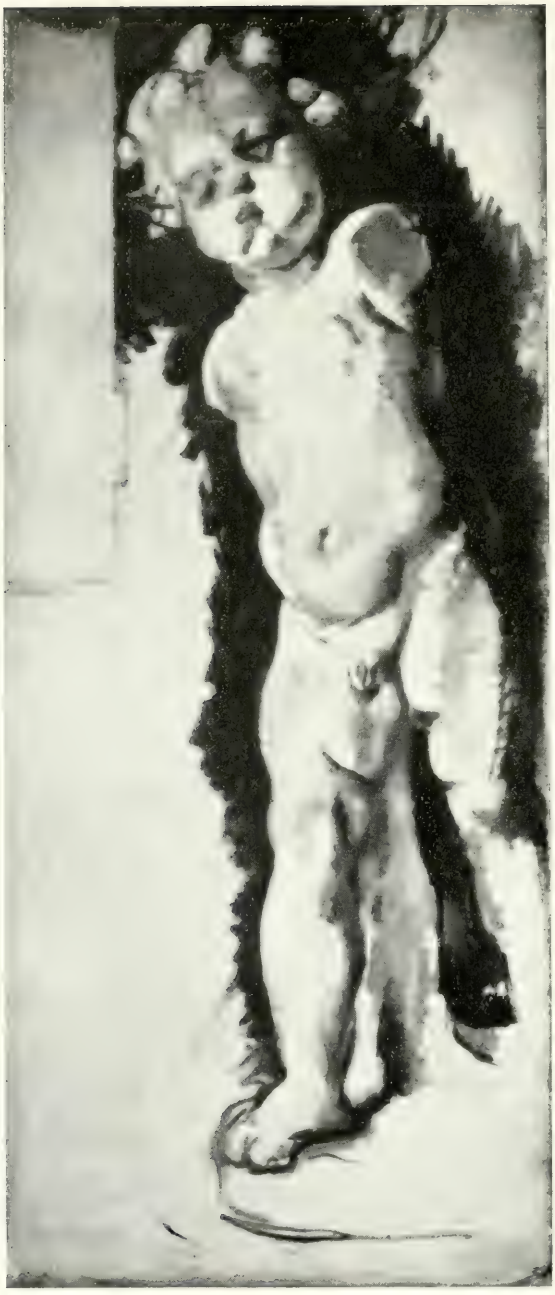


Landschaft mit Angler, 1870—75.
Sammlung Oktave Mirbeau.
Photo A. Vollard.



Idylle, 1870 71.
Sammlung A. Pellerin, Paris.

Versuchung des heiligen Antonius, gegen 1880.
Sammlung A. Pellerin, Paris.



Plastik, gegen 1885.
Sammlung Gagnat, Paris.
Photo A. Vollard.

verlangt. Man kann dieses neue Schema nicht verstandesmäßig oktroyieren. Die Welt hat ein Recht auf ihre Konventionen, und es steht erst in Frage, wenn ein anderer mit einem neuen Schema mehr erreicht. Um dies zugunsten Cézannes entscheiden zu können, muß man die Bilder sehen. Mehr als bei irgendeinem anderen Maler bedeutet das Original alles, die Reproduktion nichts, und ich habe mich nur widerwillig entschlossen, hier ein paar Abbildungen hinzuzufügen. Den, der diese oder ähnliche Bilder nicht kennt, werden sie nur verwirren. Vor den Originalen stellt sich in dem Beschauer, der die Entwicklung malerischer Konventionen einigermaßen verfolgt hat — dafür ist z. B. die genaue Kenntnis Delacroix' unerläßlich — der unentbehrliche gegenständliche Begriff des Dargestellten sofort ein, während ich ganz gut die Verzweiflung eines Liebhabers der Quattrocentisten vor denselben Dingen begreife und mir Leute von gutem Willen denken kann, die nichts von dem Reiz entdecken, weil ihnen der gegenständliche Begriff verloren geht. Man muß, könnte man sagen, die Voraussetzung mitbringen, daß sich auf den Bildern Frauen oder sonst was befinden, eine Voraussetzung, die hier nicht schwerer fällt, als auf unzähligen primitiven oder exotischen Werken, die sich allgemeiner Bewunderung erfreuen und viel weniger einfache Gegenstände darstellen. Alsdann überzieht sich einmal unsere Vorstellung mit so viel glänzenden neuen Erkenntniswerten der Natur, und gleichzeitig empfangen Geschmack und ästhetische Erfahrung so unverhoffte Zufuhr, daß die lose hingenommene Behauptung des materiell Begrifflichen keiner weiteren Bestätigung bedarf. Man muß betonen, daß das Begriffliche auch für den Kenner Cézannes nicht deutlicher wird. Es handelt sich nicht um Spielereien à la Wo-ist-die-Katz? Auch für den Kenner ist eine Frau Cézannes nicht frauenhafter als für den Laien. Nur sucht er sie nicht, sondern begnügt sich mit einem unverkennbaren Stück von ihr, dem eminenten Fleischton, und überfliegt von da das Landschaftliche, das es umgibt, saugt die Luft ein, die es badet, und gewinnt schließlich aus dem Ganzen eine neue Formel des Schönen. Die Kunst ist immer nur Hervorhebung gewisser Dinge zu ungunsten anderer, und heute, wo wir über so viele geläufige Rhythmen verfügen, mehr als je. Unsere unvermeidliche Unerfahrenheit läßt uns immer zuerst die anderen Dinge, die zu kurz kommen,

sehen. So ging es auch den Zeitgenossen des alten Rembrandt, trotzdem sie an der Entwicklung des Meisters die Notwendigkeit seiner Abstraktionen hätten lernen können. Cézanne hat das denkbar Geringste dazugetan, um die Lehre seiner Art zu erleichtern. Er setzt alles Dagewesene voraus wie etwa ein nur zu seinesgleichen redender Gelehrter alle von anderen festgestellten Prämissen seiner Forschung voraussetzt, und sagt das Notwendigste. Er kann nicht anders handeln, will er nicht die Konzentration der Wenigen, die ihn verstehen können, einbüßen.

Die artistische Bedeutung Cézannes besteht in der Schöpfung einer auf das Äußerste reduzierten Form für malerische Werte der Natur. Darin ist er unübertroffen. Er nennt einmal Manet eine Malernatur, eine Künstler-Intelligenz, aber einen mittelmäßigen „sensitif de colorations". Und diese Qualifikation, die im Munde jedes anderen Profanie wäre, steht ihm mit Recht zu. Manet erscheint weniger empfindlich für farbige Reize, und dieser Unterschied schon scheint die unüberbrückbare Differenz zwischen beiden vorzubereiten. Manet teilt die Natur weniger, weil sein Auge nicht so viel Töne sieht. Man kann daraus allein nicht auf eine Differenz der Werte schließen, denn es geht nicht an, die besondere Sensibilität eines Organs zu einem ästhetischen Faktor zu machen. Das allgemein gültige Resultat, das mit oder ohne Sonderanlage erzielt wird, entscheidet. Manet ersetzte, was ihm an Farbenempfindlichkeit abging, bis zum gewissen Grade durch die Schnellschrift seines Pinsels und teilte mit formgebenden Strichen. Der Nachteil seiner Methode ist ihre relative Beschränktheit. Daher die Gefahr der Routine. Cézanne erscheint einfacher, weil man nur das Persönliche, Vorwärtsdrängende, Revolutionäre in ihm sieht, nicht die höchst komplexe Tradition. Er gebietet tatsächlich über ein ungleich größeres Gebiet von Möglichkeiten, weil er jedes Objekt mit seiner barocken Konstruktionsmethode überträgt, während sich Manet an eine möglichst leibhafte Darstellung der Materie hält und so gut wie nicht konstruiert. Das, was wir Cézannes Barock nannten, umfaßt viele Nuancen. Verbunden mit seiner Zerlegung des Farbigen wird es zu einer Unendlichkeit.

Was man immer bei der Darlegung der Gaben Cézannes fürchten muß, ist die Verwechslung ihres wirklichen Umfanges mit dem Geschmack des Koloristen oder Dekorateurs. Cézanne ist

Mardi gras, gegen 1885.
Sammlung Stahoukine, Moskau.

Zeichnung zum Mardi gras, gegen 1885.
Sammlung Personnaz, Paris.

selbst einmal in diesen Fehler gefallen. Bernard zitiert den Ausspruch: Le goût est le meilleur juge! bei dem man freilich wie bei allen Sentenzen Cézannes die Ungewohntheit, sich in Worten auszudrücken, bedenken muß. Der Geschmack regelt, aber schafft nicht und ist ohne den Hinweis auf die Widerstände, die er zu überwinden hat, ein unplastischer Begriff für die Wertung von Persönlichkeiten. Er war es nicht, was Cézanne zu der Ausbildung seiner Mittel trieb, und er ist es nicht, was wir in seinen Legenden bewundern. Geschmack haben die Epigonen, die Cézannesche Bilder zu Tapetenwirkungen mißbrauchen. Wäre nichts anderes an dem Meister, so hätte dieser Betrieb uns längst den Geschmack an ihm verdorben. Was die Ästheten nicht ahnen und was sie ihm nicht nehmen können, ist der geheime spiritus rector aller dieser farbigen Spiele, ein Edleres als die angeborene Sensibilität des Auges, ein Vollkommenes, das die Bilder wie schimmernde Bruchstücke einer nie gesehenen Herrlichkeit erscheinen läßt und das sie vollendet: seine Vision.

Wohl ist das Äußerliche, sein Dekorationswert, den jeder halbwegs an schöne Farben und Flächen gewöhnte Laie ohne weiteres Cézanne zugibt, leichter zu fassen. Pellerin, Hessel und die Bernheims haben Wände von Cézanneschen Bildern, die, so heterogen die Gegenstände sind, zusammen die Wirkung von Gobelins ergeben. Es bedürfte gar nicht der Rahmen, man könnte die Bilder aneinandernähen, könnte mit ihnen machen, was man mit einem Stück Tuch machen kann, ohne diesen Teil ihrer Schönheit zu zerstören. Mosaiks, die sich kaleidoskopartig zusammensetzen. Und dieses Äußerliche gehört unbedingt dazu. Nur leitet es, ohne daß wir es wollen, fast augenblicklich zu ganz verschwiegenen Gefühlsarten hinüber. Bei den kleinen figürlichen Darstellungen glaubt man zuweilen gotische Emails zu erblicken, oder vielmehr, bei dem Anblick der Bilder kommt uns jene Empfindung nahe, die wir von Emails gewohnt sind. Wir spüren den freudigen Anprall an die kühle Pracht, die sinnliche Überraschung besonderer Art, die immer eintritt, wenn wir unvorbereitet vor Limousiner Schmelzwerk treten, sogar das Prickelnde der Mischung barbarischer Formen mit raffinierten Farben. Bevor wir uns dessen vollkommen bewußt werden, stehen wir schon in der Provence bei Aix oder vor dem Tisch mit Früchten. Das Erlebte aber wirkt mit. Der alte Juwelenschrein mit der Kreuzigung und dem Heiligen bleibt in uns drin, auch wenn wir längst im Atmosphärischen schwelgen, und er heiligt die Landschaft, das Stilleben, trägt zu der Abstraktion bei, ist Teil von ihr und gar nicht mehr wegzudenken.

Die „Spieler“ und andere Bilder von der Art des „Mardi gras“ mit den beiden Harlekins, von späteren Werken „die Frau mit der Tasse“ der Sammlung Pellerin zeigen, bis zu welcher Monumentalität sich die Vision des Mystikers steigern konnte. Man hat unter seinem Einfluß solche Wirkungen nachher übertrieben, nicht ohne ihnen gerade das Beste, die geheimnisvolle Herkunft, zu rauben. Man stilisierte Cézanne und verbilligte ihn. Ihm selbst blieb jeder „Chick“ zeitlebens fern. Manet ist zuweilen zu sehr Virtuose gewesen, und selbst einen Renoir hat die Freude am Überfluß straucheln lassen. Nie wurde Cézanne vom Banalen getrübt. Obwohl er das Dekorative des Impressionismus weiter als alle anderen trieb, ließ er nie von der Aufgabe ab, die Natur

Badende Frauen vor einem Zelt, gegen 1880.
Sammlung Vollard, Paris.

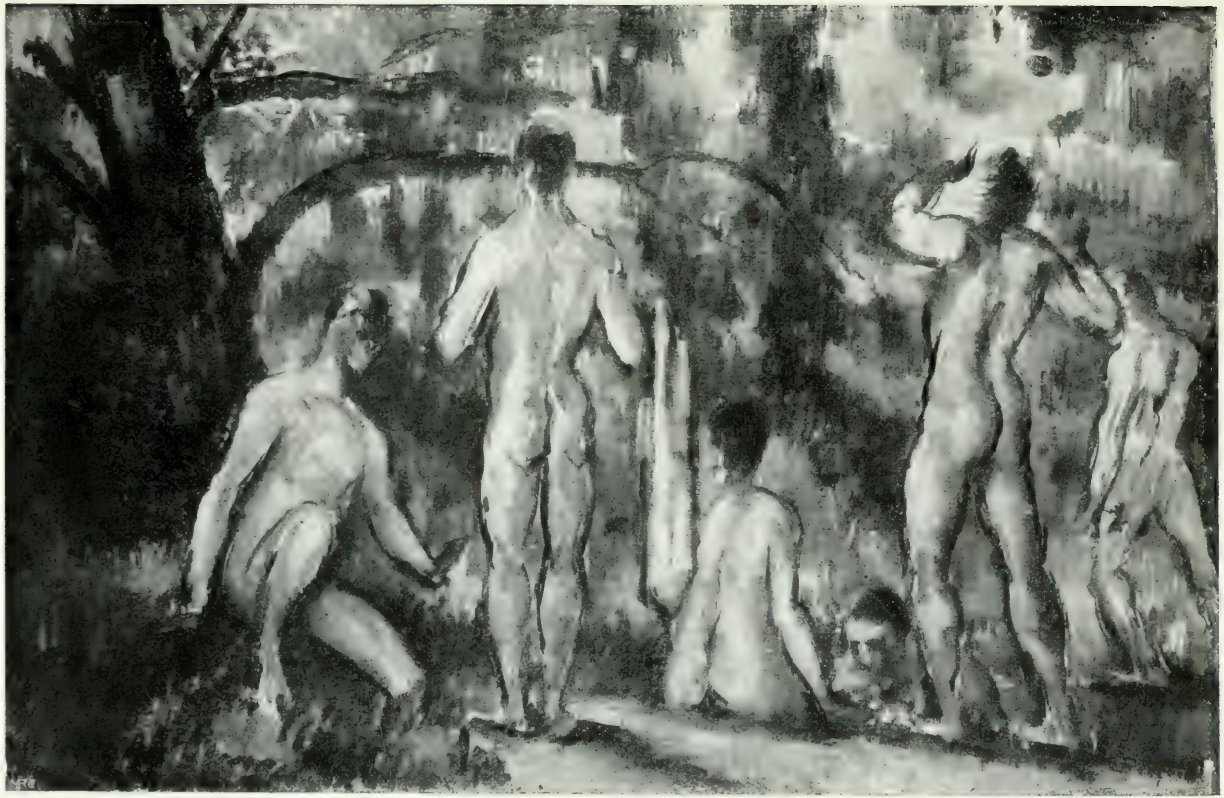
Badende Frauen im Wald, gegen 1885.
Sammlung Fayet, Paris.
Photo Druet.

und nichts als Natur in Farben und Tönen zu singen. Der Stil kam als loses Band hinzu, das zusammenfassen sollte, ohne zu erdrücken. Dieses Band ist kein Zufallsgebilde und war Cézanne keineswegs unbewußt. Er wollte mehr als Impressionen. In seiner Jugend hat er Wandbilder gemalt, und zwar im Geiste des Künstlers, der ihm am fernsten steht: Ingres; das ist erstaunlich genug, am überraschendsten für den, der die Tat der Impressionisten nur für Analyse nimmt und in Cézanne entweder den Physiologen oder das „Zufallsgenie", die ungeschickte Einfalt erblickt. Später kehrte er in voller Selbständigkeit zu dem Jugendtraum zurück und opferte viele Jahre einem großen Wandbild, den Baigneuses. Es bildete 1907 im Herbstsalon das Zentrum der großen Cézanne-Ausstellung und war zwei Jahre darauf in der Berliner Sezession zu sehen. Auch in diesem Bilde vermochte man noch einen Hauch von

Badende gegen 1885.
Photo Druet.

Ingres zu entdecken. Es scheiterte, weil man mit Hauchen nicht bauen kann, weil Cézanne keine Kompromisse schließen konnte und wollte, und, vielleicht ist das der entscheidende Grund, weil er als Franzose und in unserer Zeit geboren wurde.

Selten wie alles an ihm sind die Bruchstücke, die der Versuch einer kunstgeschichtlichen Analyse seiner Malerei zutage fördert. Er weist uns auf die am wenigsten bekannten Meister, auf einen zumal, der in aller Mund ist, ohne daß es bisher gelang, seine chamäleonartige Persönlichkeit klar darzustellen, Tintoretto. Eine sehr entfernte Verwandtschaft, wohlverstanden, von der sich Cézanne kaum je Rechenschaft ablegte und die der Zufall gegeben haben mag. Soweit man die unübersehbare Differenz der Zeiten abstrahieren kann, muß der Italiener eine ähnliche Natur gewesen sein wie unser Zeitgenosse. Seine Stellung unter den Venezianern gleicht der Cézannes unter den Impressionisten, zumal Cézannes Verhältnis zu Manet scheint die eigentümliche aus gleichen und ganz entgegengesetzten Momenten zusammengesetzte Beziehung Tintorettos zu seinem Lehrer zu wiederholen. Nicht ohne sehr eingehende Kontrolle nahm Tintoretto die Schulregeln Tizians an, und was er mit ihm und anderen gemein hat, kommt neben dem ihm allein gehörenden Wesen kaum in Betracht. Auch er entwickelte mit erstaunlicher Geschwindigkeit das Überlieferte und differenzierte das Gemeingut. Man mag bei ihm die gelassene Würde, die Giorgione seinem Kreise gab, vermissen, aber wenn es gilt, den kühnsten Erfinder, den modernsten der Venezianer zu nennen, der am deutlichsten in die Zukunft weist, kann die Wahl nicht zweifelhaft sein. Bei den freisten seiner Kompositionen ahnt man, daß eine andere Zeit einen Cézanne entstehen lassen konnte. Ich meine zumal die Bilder, in denen Tintoretto den Grund einer von allem Konventionalismus freien und selbst vom großen Raum unabhängigen Dekoration legte, z. B. das Paradies, zumal in der Skizze des Louvre, oder das Martyrium des hl. Markus in Brüssel, oder die Holofernes-Legenden im Prado, oder die Idyllen mit den Reigen der Musen, wo die nackten Körper keinem anderen Zwecke dienen, als das Licht auf bewegtem Fleisch zu zeigen, oder seine Susannenbilder, z. B. das im Wiener Hofmuseum, wo das unbändige Temperament des Malers alle Rücksichten auf den Gegenstand zugunsten einer größeren Materie



Badende Männer im Wald, gegen 1885.

Badende, gegen 1890.
Sammlung Bernheim jeune, Paris.
Photo A. Vollard.

Badende, gegen 1890.
Sammlung A. Vollard, Paris.
Photo A. Vollard.

Badende Männer. Farbige Lithographie, 1900.
A. Vollard, Éditeur.
Das Bild, nach dem Cézanne die Lithographie gemacht hat, stammt aus 1875.

unterdrückt und den prangenden Leib der Badenden wie eine barocke Riesenperle in einem Schrein von Juwelen darbietet. Waren solche Kleinodien damals, in einer Zeit von straffen Traditionen, leichter zu würdigen als heute die Pracht eines Cézanne? Hat der Tintoretto, der in Venedig statt mit den angenehmen Frauen und Männern der Tizian und Veronese mit Flammen von Farbe dekorierte, weniger gewagt als unser Zeitgenosse?

Wem der Sprung zu groß ist, der findet in Greco ein elastisches Sprungbrett. Ich weiß nicht, ob selbst heute Greco im Publikum einen gesicherteren Ruf genießt, als der vor kurzem verstorbene Moderne. Er war der Vorgänger Cézannes als Träger des Ehrentitels eines Verrückten, war verschlossen wie dieser und kannte gleich wenig die Wohltat öffentlicher Geltung, war alles in allem unserem Zeitgenossen so verblüffend ähnlich, daß man versucht ist, alles, was über die Eigenheit unserer Epoche gesagt ist, zurückzunehmen und den Selbständigsten unserer Zeit zu den unmittelbaren Nachfolgern Grecos zu rechnen. Es ist derselbe Geist, dasselbe Temperament, dieselbe Anschauung. Die Beziehung Cézannes zu Tintoretto erfolgt aus kühlen Spekulationen der Entwicklungsgeschichte, und wir verhehlen uns nicht die Bedingtheit des Nachweises. Wir sehen einen Teil der Ähnlichkeit in die Objekte hinein oder übertragen summarische Erkenntnisse, weil uns andere Quellen der Bestimmung des Charakteristischen fehlen. Wir würden uns vielleicht unserer Voreiligkeit schämen, wäre unser Vermögen, Kunstwerte darzustellen, reifer. Bei Greco und Cézanne treten unwiderrufliche Momente hinzu, die in dem Verhältnis Cézannes zu seinen Zeitgenossen nicht gefunden werden. Greco hat Fragmente von Kompositionen bewegter nackter Körper hinterlassen, die Cézanne in einer uns unbekannten Periode geschaffen haben könnte, von derselben Gewalt des Ausdrucks bei ebenso geringer Körperlichkeit der Einzelheit. Selbst die vollendeten Werke, wie die „Bestattung des Grafen d'Orgaz", wirken in der Hauptsache wie Flächen Cézannes, auch wenn das Auge nach und nach einen unübersehbaren Reichtum von Details entdeckt. Der Prunk der Kostüme wird von den entscheidenden Farben so überstrahlt, daß man ihn sich ohne Mühe wegdenken kann, und selbst in dem Prunk, wo man es am wenigsten vermutet, wie in der Enthauptung, die in der „Bestattung des Grafen d'Orgaz" in das

Ornat des hl. Stephan gewirkt ist, glaubt man Cézanne zu finden. Cézanne hat vielleicht nichts weiter getan, als die Details, deren seine Gegenstände nicht bedurften, durch eine gesteigerte Finesse der Abtönung zu ersetzen und die maßgebenden Kontraste noch harmonischer zu wählen. Wir fühlen dieselbe Wallung, weil die Art der Abstraktionen auf das gleiche Prinzip zurückgeht: das Bild aus Kontrasten und Tonwerten ohne Grenzlinien entstehen zu lassen. Tintoretto hatte die Möglichkeit solcher Darstellung geahnt und hätte sie realisiert, wenn er nicht Venezianer gewesen wäre, nach außen gerichtet, wie alle seine Freunde. Schon er begann für einen ihm vorschwebenden Rhythmus nach Farben zu suchen, anstatt vom Vorgang auszugehen, d. h. machte sich zum Zentrum, nicht den Auftrag seiner Gönner. Aber er gelangte unbewußt dazu, aus überquellendem Reichtum. Zur Ausgestaltung des Prinzips gehörte die persönlichere Anteilnahme eines Fremden, der in den Glanz der Märchenstadt mit den Augen des Fernstehenden geschaut hatte und dem die Berührung eines von den Venezianern durchaus geschiedenen Temperamentes mit dieser seiner Heimat ganz entlegenen Lust zum Schicksal wurde. Die Unmöglichkeit, in dem finsteren Spanien Philipps II. den Extrakt eines Tintoretto zu verallgemeinern, trieb Greco zu jener gewaltsamen Verinnerlichung der Kunst, aus der in unseren Zeiten allein das Heil hervorgeht. Seine Beziehungen zu dem Hof des Königs scheiterten bald an seiner „Verrücktheit", die Gegner des Königs hätten ihn unterstützt, auch wenn er ihnen den schlimmsten Trödel geliefert hätte, und so hinderte ihn nichts, sein Ideal mit der ganzen Größe der Einseitigkeit zu vollenden. Es ist das typische Schicksal des modernen Künstlers, der mit der Außenwelt nur noch durch Zufallsverbindungen materieller Art zusammenhängt; in einer Zeit, die noch nicht wie die unsere an die Feindschaft zwischen Kunst und Leben gewöhnt war, das typische Schicksal eines Mystikers. All den in Venedig gesehenen Glanz in eine weltferne Verklärung zu zaubern, war Grecos Absicht. Er fand für überirdische Dinge die einzig mögliche moderne Form. Nie wurde seit den Mosaikisten die „Krönung Mariä" wahrscheinlicher gemacht, als in dem Bild der Sammlung Bosch, weil sich der Maler nicht an die denkbaren Wahrscheinlichkeiten hielt, sondern sich in die höheren Gefilde künstlerischer Spekulationen zurückzog,

wo Lebewesen aus Verhältnissen von Flächen und Farben hervorgehen, die keine physiologische Prüfung provozieren. Sein Nachfolger, Velasquez, der das Bild in seine Art übertrug, ließ das beste daran unberührt. Bodenhausen hat den Mangel vortrefflich gedeutet.*) Seitdem war Greco vergessen. Die Zeit sättigte sich an materielleren Genüssen. Die Heiligen verschwanden, als man gerade gelernt hatte, ihr überirdisches Konterfei zu malen. Die Künstler stürzten sich auf die Natur. Und dreihundert Jahre später, im Zeitalter des wüstesten Materialismus, kommt der kältesten Naturalisten einer auf dieselbe Spur und malt badende Weiber, Äpfel und Töpfe, Landschaften mit Sonnenschein und Regen wie Greco seine Verzückten.

Es hat offenbar so kommen müssen. Es kam anders, wenn Velasquez Grecos Tiefen verstand. Vielleicht wären uns nie wieder überirdische Dinge genaht, wenn sich nicht bis kurz vor Cézanne die meisten der Besten mit dem Irdischen geplagt hätten, wenn nicht durch eine unerbittliche Stählung des Bewußtseins die Mystik Cézannes ganz von der Unklarheit, die einst die Mystiker durchdrang, gereinigt worden wäre.

Man erschöpft solche Entwicklungen nicht mit der Technik. Was in Cézanne den Spanier übertrifft, ist nicht allein die Farbe; was ihm unterliegt, nicht lediglich die Unbeholfenheit des Autodidakten. Durch verschiedene Gestaltungen führt der Weg zu ihrer Ähnlichkeit. Greco überwindet den Gegenstand, selbst wo es sich um die Krönung Mariä handelt, aber behält eine schematische Gruppierung, die dadurch, daß sie die konventionelle Anordnung in die Länge zieht und alle Volumen entsprechend schmälert, zum Stil wird. So verfährt er mit dem Ganzen der Komposition und sogar mit Einzelfiguren. Alle Bildnisse zeigen dasselbe Schema. Auf diesen Stil verzichtet Cézanne. So scheint es wenigstens und deshalb erscheint er jünger und freier, uns näher. Aber ist wirklich diese ohne weiteres erkenntliche Deformation der Stil Grecos? Ist es nicht etwa nur wiederum, wie Cézannes schlechte Perspektive, eine Notbrücke unserer Einsicht, in Wirklichkeit Nebenerscheinung und Folge viel versteckterer Gründe? Gibt wirklich das Längliche

*) In seiner Einleitung zu dem Velasquez Stevensons (München, V.-A. Bruckmann, 1904). Miquel Utrillo ist unabhängig davon zur selben Beobachtung gelangt (L'Art et les Artistes I No. 6. September 1905).

El Greco, Porträt des Covarrubias.

Frau mit Kopftuch und Boa, gegen 1885.
Sammlung A. Pellerin, Paris.
Photo Druet.

dem großen Kardinalbildnis oder gar dem Covarrubias den Typ? Wie wäre damit das Leben dieses Menschen, der vor Hunderten von Jahren starb und heute noch genau so wie unsere besten Bildnisse, ähnlich wie ein Cézannesches Selbstbildnis, lebt, zu erklären? Ein Leben, das Erscheinungen von der Art Cézannes enthält. Nie wird man auf das rohe Schema die ungeheure Gewalt der Himmelfahrt Grecos, die Süße seiner Engel, den Ausdruck seines Heilands, die Wucht seiner Wolken zurückführen. Dieses Schema ist nur das äußere Gerüst, hinter dem sich die Materie verbirgt, dieses Medium für alle Gefühlswerte. Sie ist das Bewegte und Bewegende. Das Schema mag beigetragen haben, sie in Bewegung zu setzen, jetzt ist sie frei von ihm, wir können davon abstrahieren. Untersuchen wir aber näher die Bewegung, so kommen wir auf einen ähnlichen Rhythmus, den wir bei Cézanne fanden. Jetzt paßt sich die Bezeichnung Barock viel besser an und doch wird auch hier, wie bei Cézanne, nur ein Teil des Wesens von dem Namen getroffen. Wir haben auch hier den überlieferten Begriff mit allen Widerständen zu denken, die sich die Persönlichkeit erkor. Hält man an dem Begriff fest, so scheint dieses Barock von Greco zu Cézanne durch viele Filter gedrängt worden zu sein. Es brachte in den Bildern des Griechen einen unübersehbaren Reichtum hervor. Das Kostbarste venezianischen Prunks wurde für die Übersinnlichkeit der Mysterien aufgeboten. Durchsichtiger und viel loser, verhältnismäßig nackt sieht die Handschrift Cézannes daneben aus. Es mag uns zuweilen bei den dürftig gekleideten Leinenwänden ein Frösteln überlaufen. Doch haben wir den Mut, diese Differenz nahezu einer Kostümfrage gleich zu achten und zu dem Gerüst zu zählen, das den einen wie den anderen umgibt, so tief greift auch der Genosse unserer unsinnlichen Zeit in die Welt der Wunder hinein. Wir rechnen Greco als Verdienst, daß der Prunk, der ihm zur Verfügung war, die Glut seiner Askese ins Unendliche steigerte, und preisen Cézanne, daß er mit seiner Dürftigkeit unendlich reich war. Im Unendlichen begegnen sich beide. Der Künstler ist groß, dessen Intellekt dem Genius die zweckmäßigste Schulung aufzwingt und vollkommene Erkenntnis erlangt. Er ist um so freier, je größer und rationeller der Zwang ist, den er sich freiwillig auferlegt, um so reicher, je ärmer das von außen Übernommene im Vergleich

mit seinen Taten erscheint. In diesem Sinne sind beide Mystiker, weil sie, im Grunde unabhängig von den vergänglichen Zufällen der Außenwelt, sich ihre eigenen Welten schaffen; moderne Mystiker, weil diese Welten reichem Erkenntnisvermögen entspringen und von den Gesetzen des Natürlichen geleitet werden.

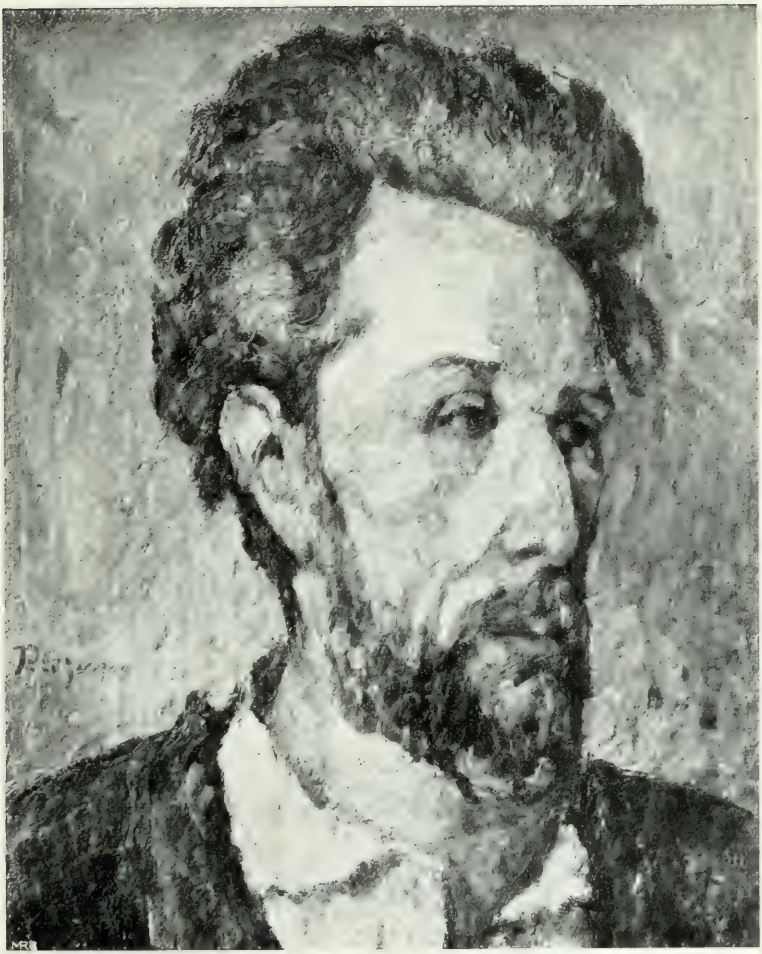
Cézanne kann mit demselben, wenn nicht größerem Recht für den Enkel Grecos gelten, als Manet für den Enkel des Velasquez. Die edlere Herkunft des Meisters von Aix prägt den Unterschied zwischen den beiden Impressionisten. Doch steht nicht mit Sicherheit fest, ob Cézanne den Ahnen gekannt hat. Die Logik seiner Entwicklung allein könnte die Ähnlichkeit ergeben, und das spräche ebenso für ihn wie für Greco. Die Frau mit dem Kopftuch, früher bei Vollard, jetzt bei Pellerin, gilt als Kopie nach der „Dama del Armiño", im Besitz des Sir John Stirling-Maxwell*) und wurde als solche in diesem Frühling (1910) in der Kopien-Ausstellung bei den Bernheims in Paris ausgestellt. Aber die Bilder haben nur eine entfernte Ähnlichkeit. Pellerin hält das seine für ein Porträt der Schwägerin Cézannes, und Fénéon, der an der genannten Ausstellung beteiligt war, meint, es sei eine freie Übertragung des englischen Bildes, vielleicht nach einer Gravüre. Die Übertragung wäre mehr als frei. Das Original kann Cézanne nicht gesehen haben, und ich bezweifle, daß es früher Reproduktionen des Bildes gegeben hat. Nach Vollard hat Cézanne den spanischen Meister geschätzt, war aber nie in Spanien. In Paris könnte er den knieenden Domingo gesehen haben, den Millet besaß und der von Degas auf der Vente Millet erworben wurde. Manet, der mit Duret 1865 in Toledo war, dürfte Cézanne von Greco erzählt haben; auch vielleicht Zacharias Astruc. Natürlich überwiegt das, was ihn von dem Spanier trennt. Es ist vor allem seine nordische Robustheit. Sie erlaubt uns, ihn mit Rembrandt in Verbindung zu bringen, zu dem wir in der Welt Grecos gar keine Beziehungen finden. Manche seiner Selbstbildnisse, zumal das der Sammlung Theodor Behrens in Hamburg, haben die gewaltige Breite der spätesten Bildnisse Rembrandts, denselben monumentalen Ausdruck, und man meint, die Vereinfachung habe sie nur von Lasten befreit, ohne die Wucht zu verkleinern.

*) Cossio S. 108 des Bilderbands der spanischen Ausgabe. Vgl. auch meine „Spanische Reise" S. 419, 420.

Bildnis der Gattin Cézannes, gegen 1885.
Sammlung Morosoff, Moskau.

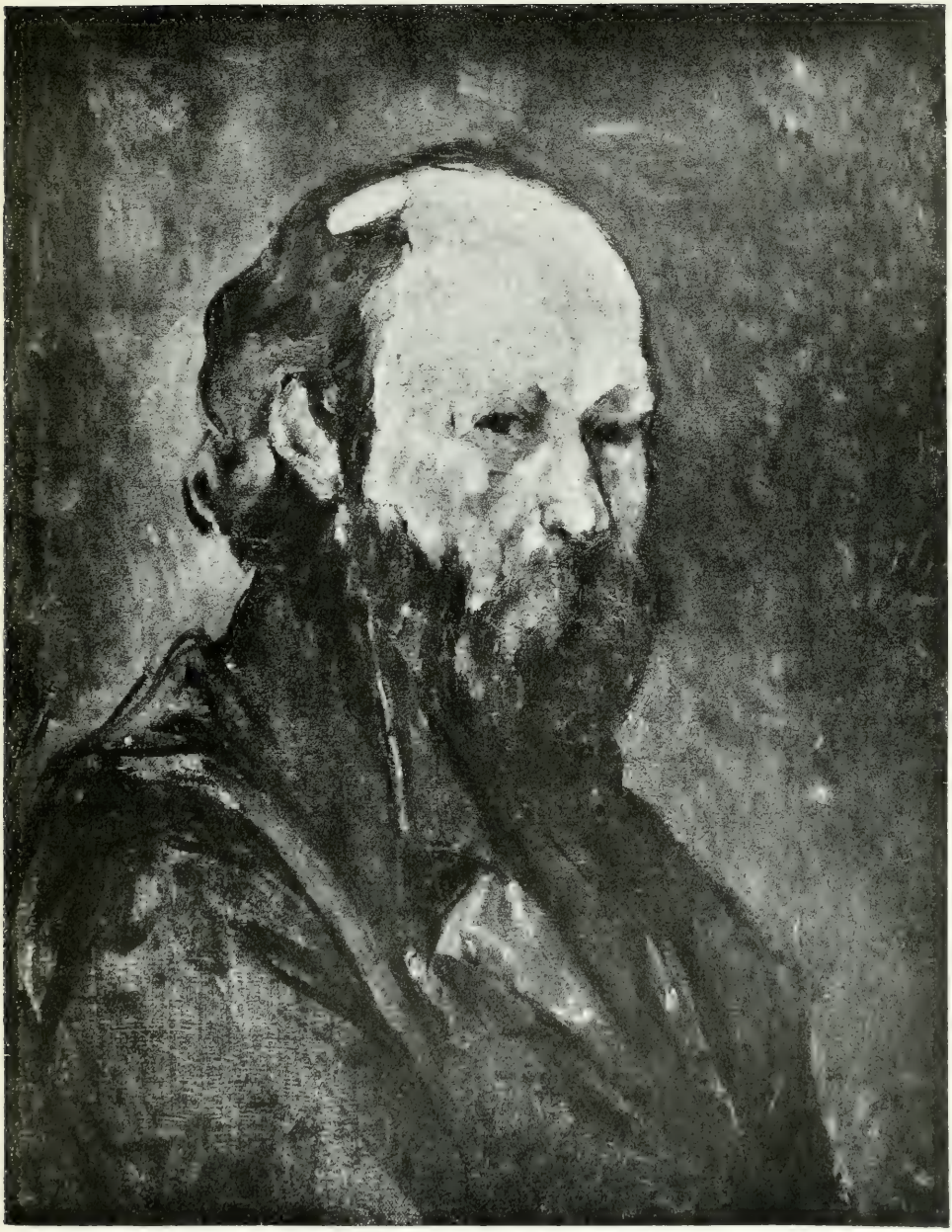
Bildnis der Gattin Cézannes, gegen 1885.
Sammlung Vollard, Paris.
Photo Druet.

Selbstbildnis, gegen 1873.
Photo Druet.



Männliches Bildnis, gegen 1880.
Sammlung Bernheim jeune, Paris.
Photo Druet.

Selbstbildnis, gegen 1875.



Selbstbildnis, gegen 1880.
Sammlung Th. Behrens, Hamburg.
Photo Druet.

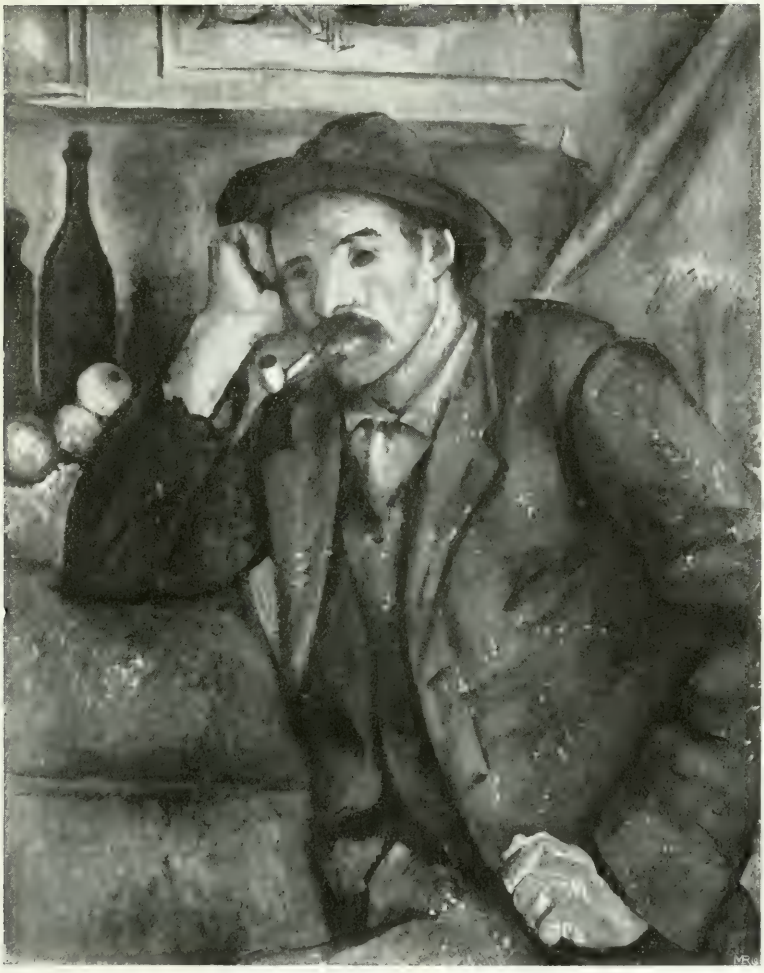
Was Cézanne von alten Meistern zugänglich war, hat er mit der Energie seiner ganzen Generation studiert. Anscheinend hat er sich für die Brüder Le Nain interessiert. Vollard besitzt oder besaß einen Esel in Grisaille, vom Jahre 58, der allenfalls diesem Einfluß zugeschrieben werden kann. Aus derselben Zeit existieren kleine Genrebilder in der Art der holländischen Kleinmeister, ohne Interesse. Charakteristischer ist die „Femme au perroquet" des Jahres 59, in derben, entfernt an Franz Hals erinnernden Strichen. Diese ersten Jahre arbeitete er ohne Lehrer, während er in Aix vier Semester die Rechte studierte und dann kurze Zeit im Bankhaus seines Vaters tätig war. Der erlaubte ihm 1862 endlich, die aussichtslose bürgerliche Laufbahn aufzugeben. Cézanne kam nach Paris und trat in die „Académie Suisse" ein, wo Pissarro und Guillaumin seine Kameraden wurden. Das Zusammentreffen sollte dem Landschafter Cézanne später vorteilhaft werden. Für den Moment blieb es für ihn ohne Folgen, da sich seine Absichten keineswegs mit denen Pissarros deckten — Guillaumin hatte damals noch keine Physiognomie. Seine eigentliche Entwicklung begann, als er sich Delacroix näherte. Das war Mitte der sechziger Jahre.

Cézanne rekapitulierte die Geschichte des Meisters der Medea. Er begann mit romantischen Bildern. Auf der Vente Zola im Frühjahr 1903 erschienen mitten unter dem bourgeoisen Mobiliar des nicht sehr wählerischen Dichters ein paar Bilder seines Jugendfreundes und darunter ein 1865 datiertes: L'Enlèvement. Es ist die Dantebarke Cézannes. Freilich ohne den Reiz des Erstlingswerkes Delacroix'. Man konnte schon an diesem daumierhaften Herkules, der ein nacktes Weib davonträgt, erkennen, daß sein Autor alles andere als ein Komponist sein würde. Er hatte nicht die holde Gabe Delacroix', ein Bild zweimal zu erfinden, eine gewaltig zu unserer dichterischen Empfindung sprechende Geste in sublime Farbenrhythmen aufzulösen. Dem beginnenden Cézanne fehlte alles, die Geste wie die Palette. Doch meldete sich schon damals in groben Brocken der Erbauer einer neuen Form. Im Déjeuner sur l'herbe, einer wahren Karikatur auf Manets zwei Jahre vorher entstandenes Gemälde gleichen Titels, gewann der Pinsel lediglich aus Licht- und Schattenteilen Kontraste von unwiderstehlicher Suggestion. Eine Stirn, das Stück eines emporgehobenen Armes, der Fleck des Tuches auf dem Rasen waren

wie im Blitzlicht erfaßt, und die Übertreibung ergänzte das ganz Fragmentarische des Restes. Eine ähnliche, hier (S. 19) abgebildete Idylle, etwa aus 1870, zeigt bereits den echten Cézanne. Die Hauptflächen der Menschen und der Landschaft sind wie von einem zitternden Wasser gespiegelt und bilden ein phantastisches Teppichmuster. Die Anordnung der Figuren ist so verwegen wie möglich. Aber in dieser brutalen Dekoration verstecken sich blendende Details. Man sah noch nie eine Fleischmalerei ähnlicher Wahrheit, die gleichzeitig das Prangende des Nackten der Venezianer und dazu das Unbeständige der bewegten Fleischflächen verrät, die von den Tönen der Umgebung und den eigenen Schatten umstritten werden. Das Aufsaugen des Hellen durch das Dunkle läßt dem Auge keinen festen Ruhepunkt, und doch gewinnt der Blick den Eindruck von Massen. Die Palette ist noch unsauber. Ebenso energisch wie Manet hat Cézanne in den sechziger Jahren dem Schwarz gehuldigt. Die ersten Stilleben wirken wie Schwarz-Weiß-Bilder und verdanken dieser von mächtigen Pinselstrichen getragenen primitiven Harmonie die Größe. Manets Befreiung von Courbets Dunkelheit wurde auch Cézanne zum Beispiel, doch diente ihm der Impuls nur, um sich Delacroix aufs neue zu nähern. Seine Biographen, auch Duret in seiner Geschichte der Impressionisten,*) stellen den Einfluß Delacroix' auf Cézanne wie einen Zufall und vorübergehend dar, und meinen, er sei viel mehr Courbet schuldig. Mir scheint das von Courbet Übernommene ganz äußerlich und unwesentlich, dagegen ist außer Renoir keiner der Modernen Delacroix treuer geblieben. Vielleicht hat er noch intensiver als Renoir das eigentlichste Wesen des großen Romantikers erfaßt. Die anderen alle, am meisten Manet, gelangten im wesentlichen durch Analyse zu ihrer Form und ließen sich dabei Delacroix' Farbentheorien dienen. Keiner erreichte das Geheimnis seiner Vision, den unteilbaren, scheinbar willkürlichen Zusammenfluß der Farbe, der Delacroix' Bildern das Juwelenhafte gibt. Manet baute mit Pinselstrichen. Seitdem Monet auf dieselbe Methode verzichtet, haben seine Bilder das Beste verloren. So verfahren alle anderen Impressionisten, sie erfinden für einen Eindruck der Natur das Mittel. Anders Cézanne. Baudelaire schrieb von

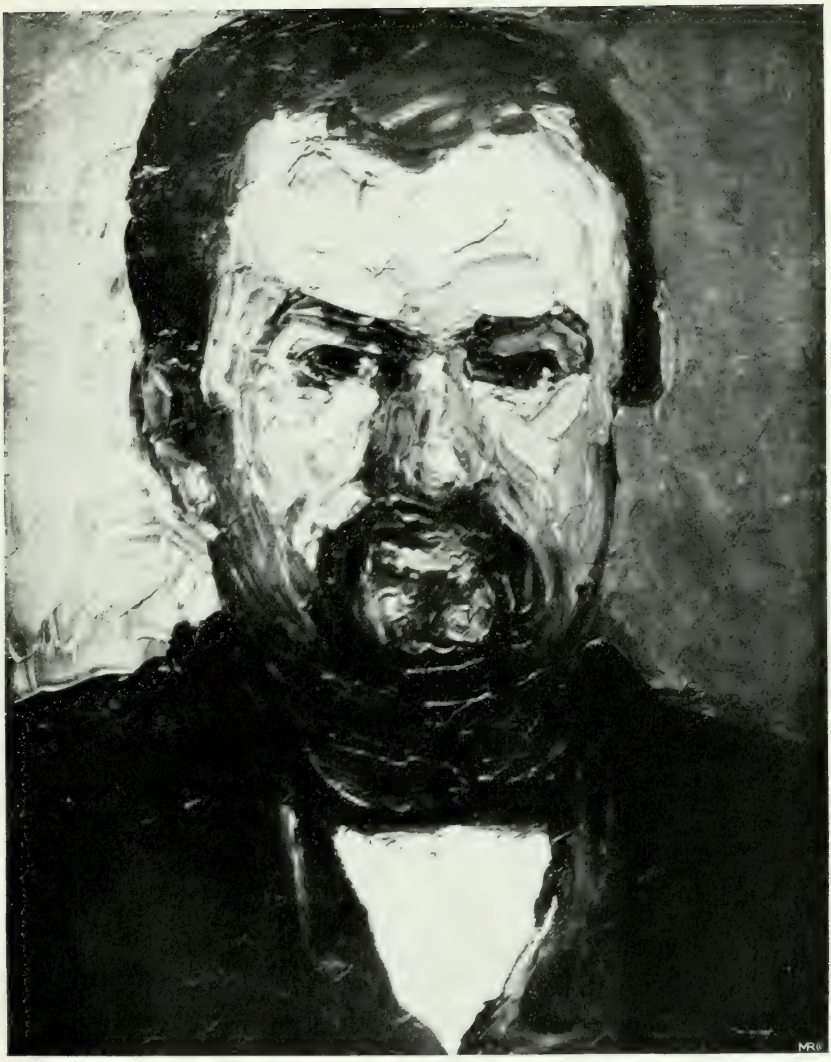
*) Histoire des Peintres Impressionistes (H. Floury, Paris 1906). Deutsch bei Bruno Cassirer.

Studie zum Raucher.
Sammlung Stein, Paris.



Der Raucher, gegen 1885.
Sammlung Morosoff, Moskau.
Photo Druet.

Delacroix: „Il vous semble qu'une atmosphère magique a marché vers vous et vous enveloppe." Das paßt auch auf den Romantiker unter den Impressionisten. Delacroix summierte sein Sehen, erfand Extrakte von Dingen, die er früher erlebt hatte, war unabhängig von der Nähe der Realität, obwohl er mit Leidenschaft nach der Natur malte, und konnte mit dem Gesehenen im Dienste höherer Realitäten verfahren. So hoch man die Erfindung des Mittels, die sich unmittelbar an der Natur entzündet, schätzen mag, sie erreicht nicht das Dämonische einer Delacroixschen Schöpfung. Beide Wege führen ganz zweifellos auf die Höhen der Kunst, und sie berühren sich oft; es wird schwer, sie getrennt zu verfolgen. Sicherer erscheint der eine, auf dem Manet wandelte. Aber er bleibt nur so lange fern von den Abgründen des anderen, als er niedere Sphären durchzieht. Auch er führt zu dem entlegenen Punkt, von dem der Wanderer springen muß, um ins Jenseits zu gelangen. Auf den Sprung kommt es an. Wir schätzen den Fleiß, die Energie, die Intelligenz der Pfadfinder. Aber unser Interesse bleibt in niederen Sphären. Dem Springer allein, den Wanderern im Jenseits opfern wir unsere Vorurteile, unsere Ansprüche und die letzte Kraft unseres Enthusiasmus. Was ist uns die Natur, wenn wir sie nicht im Werke überwunden sehen! Unüberwunden einigt sich unsere Skepsis mit ihr. Wir müssen sie vergessen können, um sie nicht entbehren zu müssen. Mit dem Künstler aber scheint es umgekehrt zu stehen. Cézanne hat von Delacroix die Unendlichkeit des Ziels übernommen und ahnte nicht, was er nahm. Natur, Natur! rief es in ihm, während er schon längst in der Nähe Delacroix' schwärmte. Vielleicht haben ihn nur die Farben des Romantikers gereizt. Er stellte die Farbenempfindlichkeit Delacroix' über die Treffsicherheit Manets und verwechselte dabei Empfinden und Erfindung. Was ist uns Delacroix' Palette? ein endlicher Begriff für das Unermeßliche. Tiefer rührt uns die riesige Entfernung vom Realen und der Realität in diesem Jenseits, die Schöpfung eines Daseins in einem frei erfundenen Raum, der zur Heimat hoher Geister wird, auch zu der unseren, wenn wir uns erheben können. Das verbindet Cézanne mit Greco so gut, wie mit dem Meister der Dantebarke. Auch Delacroix gehört in die Reihe und kürzt den Weg zwischen den beiden anderen. Sein



Porträt, gegen 1865.
Sammlung A. Pellerin, Paris.
Photo A. Vollard.

Der Leser, gegen 1865.
Sammlung A. Pellerin, Paris.
Photo A. Vollard.

Die Spieler, gegen 1885.
Photo Druet.

Don Quichote, gegen 1885.
Sammlung A. Pellerin, Paris.
Photo A. Vollard.

Das Haus des Gehängten, gegen 1885.
Sammlung Vollard, Paris.
Photo Druet.

Barock, das so viel Deutsche verwirrt, war nur ein Vorwand, eine Äußerlichkeit, dem Typus der Gestalten Grecos ähnlich, eine andere Stufe des Barocks, das wir in Cézanne fanden; für alle drei ein unbewußter Anlaß, um in die Bewegung zu kommen, die sie über die Erde erhob. Mit Unbegrenztem wirken, war Cézannes Barock, war sein Bekenntnis zu Delacroix; Teilung des dichterischen Vorwurfs, der Delacroix vorteilhaft schien; Teilung der Farbe und der Striche des Vorgängers und aller Vorgänger, alles nur, um zur reinsten Abstraktion zu gelangen. Man merkt kaum noch Struktur in einem Cézanneschen Auftrag. Wie Wellen laufen die Farben, und die Gestaltung ist dem Winde vergleichbar, der das Wasser auf die Dünen treibt.

So weit entfernte sich Cézanne von seinen engeren Genossen. Doch dauerte es Jahre, bis er dahin kam. Dieser der Virtuosität

Landschaft, gegen 1880.
Nationalgalerie, Berlin.
Photo Druet.

entrückte Virtuos des Pinsels, dessen wässerige Flächen zuweilen an unberührte Temperabilder von Marées erinnern,*) malte in seiner Jugend eine Zeitlang wie mit der Maurerkelle. Der Nebensaal der Cézanne-Ausstellung im Herbstsalon enthielt ungeschlachte Gestalten — einen lebensgroßen Zeitungsleser unter anderen**) — aus einer Farbe, dick wie die pastosesten Bilder van Goghs. Pellerin besitzt eine ganze Reihe solcher Köpfe, die fast ausschließlich mit dem Palettemesser hingestrichen sind. Die Periode hat nicht lange gedauert, aber Cézanne entschieden genützt. Sie ließ ihn am Flächigen festhalten, auch als die Malerei atmosphärisch wurde. Ihre letzten Spuren sind noch in dem prachtvollen „Bahn-

*) Ich gehe auf die an anderer Stelle erläuterten Beziehungen zu der Maréesschen Formenwelt hier nicht ein.

**) Sammlung A. Pellerin, Paris.

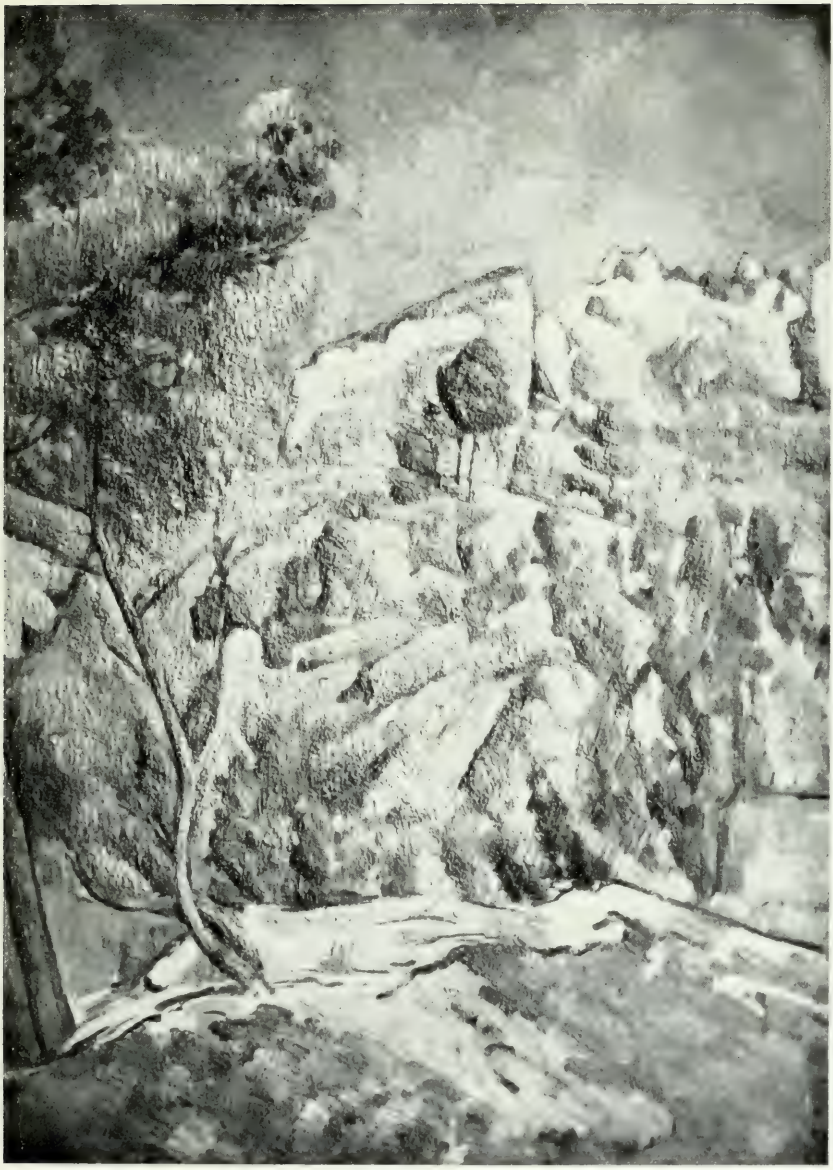
Provencer Landschaft, gegen 1885.
Sammlung Vollard, Paris.
Photo Druet.

durchstich“ zu erkennen, den Tschudi für die Pinakothek gekauft hat. Die mächtigen, noch ganz geeinten Massen, in deren Tiefen die Farbe glüht, bauen sich zu einem Monumente auf. Es könnte dem Andenken Poussins geweiht sein.

Cézanne ließ die Fortschritte seiner Kameraden nicht ungenützt. Auch er begriff den Wert des von der Atelierluft befreiten Modells und schloß sich der Freilichtmalerei an. 1873 siedelte er nach Auvers-sur-Oise über, wo er Pissarro wiederfand, nahm ohne weiteres die Lehren des Freundes an und malte von jetzt an seine Landschaften nur noch im Freien. Eins seiner frühesten Bilder aus dieser Zeit, „La Maison du pendu“, mit dem er unter anderen 1874 die Impressionisten-Ausstellung bei Nadar beschickte, zeigt deutlich die Spuren Pissarros, dieselbe undifferenzierte Körnigkeit der Farbe. Cézanne mußte lernen, mit der neuen Palette zu

wirtschaften, und tat es, ohne sich im mindesten um seine Eigenart zu bekümmern. Nach einem Jahr hatte sich das Verhältnis zu Pissarro vollkommen umgekehrt. Er war der Meister, und Pissarro hat ihn nie wieder erreicht.

Auch die Landschaften bestätigen die Eigentümlichkeit Cézannes, seine Unabhängigkeit von all den Faktoren, die den Routinier interessieren, seine restlose Hingabe an die persönliche Vision. Sobald er gelernt hat, wie eine Landschaft, bei Tageslicht betrachtet, aussieht, macht er mit ihr neue Farben und Töne, neue Formen. Er ist auf diesem Felde weniger abstrakt als auf den anderen. Er hat möglicherweise von seiner geliebten Provence das treffendste Bildnis hinterlassen. Man glaubt seiner Skala von Gelb, Orange, Grün und Blau dort auf jedem Schritt zu begegnen. Aber ich wüßte im Grunde nichts, was gleichgültiger wäre als diese Tatsache, wenn sie wirklich nicht auf unserer Einbildung beruht. Sie verhält sich zum Werte Cézannes, wie das Zimmer, in dem wir die schönste Geliebte gefunden haben, zu unserer Liebe. Der Zusammenklang der äußeren Realität mit dem Bilde Cézannes erscheint uns in diesem Fall vielleicht nur sicherer, weil die massenhafte Exploitation des Gebietes in neuerer Zeit uns besser vorbereitet hat, als auf die Szenen und Stilleben. Das Vielseitige des Gegenstandes nötigt Cézanne, auf allen Saiten zu spielen und die Form aus Nuancen zu bilden. Der Auftrag wird dünn wie Aquarell, wischt sozusagen die Effekte zusammen, ganz flüchtig und dabei immer rein, klar und ohne alles Farbenschummern, bei aller Zartheit so sicher und einfach wie bei Jongkind. Auch Guillaumin, der aus Cézanne und Pissarro das Mittel zu ziehen sucht, hat das Gewischte vieler Landschaften seines großen Freundes, aber eben nichts als das. Was Cézanne zur spielenden Überwindung des Gegenstandes zu verhelfen scheint, läßt den anderen auf halbem Wege stecken bleiben. Guillaumins Farben sind immer materiell und bunt. Es fehlt seinen Landschaften die köstliche Feuchtigkeit der Cézanneschen Atmosphäre, und wenn er sie hätte, würde ihm die Fähigkeit abgehen, das Ausgebrannte der sonnigen Erde zu schildern oder die tausend Grade der Densität. Man glaubt an Cézanneschen Bildern den Barometerstand ablesen zu können. Natürlich nur eine Einbildung, aber vielleicht der Grund, daß wir uns nicht nach den Dingen um-



Rochers en Provence, gegen 1880.
Sammlung Octave Mirbeau, Paris.
Photo A. Vollard.

Landhaus am Wasser, gegen 1885.
Photo Druet.

Winterlandschaft, gegen 1880.

Passage de Ste Victoire, gegen 1880.
Sammlung Morosoff, Moskau.

Die Schnitter, gegen 1880.
Sammlung Bernheim jeune, Paris.

Blick auf Gardanne, gegen 1880.
Sammlung Fabbri, Paris.

Straßenbiegung, gegen 1880.
Sammlung Th. Behrens, Hamburg.
Photo Druet.

sehen, die in den Landschaften fehlen; eine Einbildung, die, wenn man sich's wohl überlegt, wieder an mystische Zustände grenzt.

Persönlich schien Cézanne die Prosa selber. Wie Charles Morice schreibt, gehörte er in vieler Hinsicht zu denselben Bourgeois, die sein Pinsel am wildesten empörte.*) Er war strenger Katholik, Reaktionär in allen sozialen Fragen und teilte jegliches Vorurteil seiner bürgerlichen Kaste. Bis zu dem Ehrgeiz, die Zufriedenheit der Pompiers zu erringen und im „Salon" zu glänzen. Er soll bis ins Alter der Jury alljährlich seine Bilder zugeschickt und sie stets mit gleichem Schmerz refüsiert zurückempfangen haben. Ein einziges Mal, im Jahre 82, gelang ihm durch die Vermittlung eines Jugendfreundes, ein Bildnis zu placieren. Seine Sehnsucht war um so drastischer, als ihn nie Nahrungssorgen

*) Mercure de France, 15 Februar 1907.

Ste Victoire bei Aix in der Provence, gegen 1885.
Sammlung Morosoff, Moskau.

drückten. Sein Vater unterhielt ihn zeitlebens ohne Murren und hinterließ ihm ein stattliches Vermögen.

Das war die einzige Phantasterei des Menschen. Und vielleicht seine Freundschaft zu Zola, daß auch er dem Theoretiker des Naturalismus Exempel wurde. Sie hatten in Aix zusammen auf der Schulbank gesessen. Zola machte aus ihm den Lantier im L'Oeuvre, worüber Cézanne nicht wenig erbost war, und Cézanne revanchierte sich mit einem Bildnis des Dichters, das dieser zu naturalistisch fand und das der Zärtlichkeit ein Ende machte. Sonst war nichts Merkwürdiges in seinem Dasein, und auch dies Wenige bestätigt die Konsequenz des Künstlers. Er fand an seiner Kunst nichts Anormales.

Er war in Aix am 19. Januar 1839 geboren und starb am selben Ort den 22. Oktober 1906. Den Parisern ist er bis ganz zuletzt der verrückte Mann geblieben. Jahrzehntelang waren

Stadt mit Ausblick auf das Meer, gegen 1885.
Sammlung Paul Cassirer, Berlin.

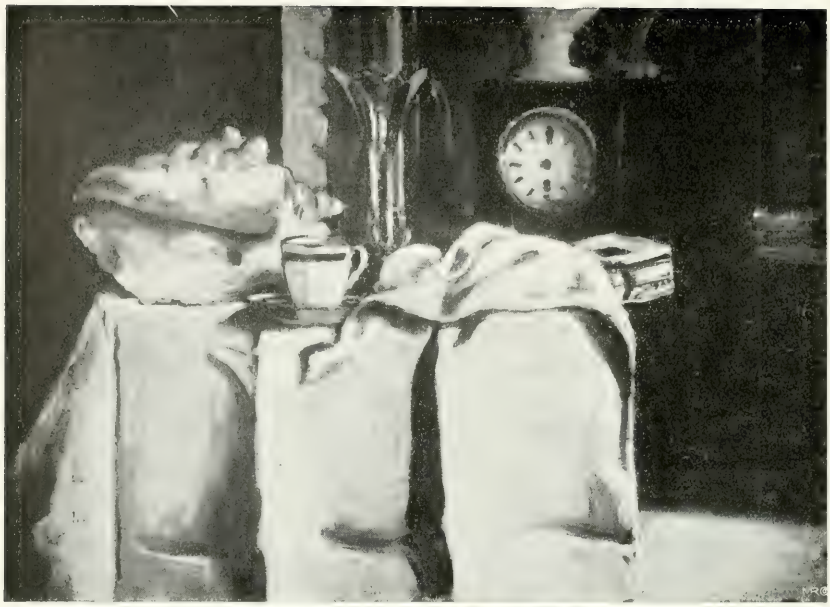
Choquet und der Graf Doria seine einzigen Liebhaber. Von Choquet malte er mehrere Bildnisse — sie gehören mit den Selbstbildnissen zu seinen besten Porträts —, die das Modell derselben Belastung verdächtig machten, um so mehr als Choquet nicht müde wurde, den Ungläubigen seine Liebe zu dem Meister zu versichern. Im Winter 1895 riskierte Vollard die erste Ausstellung. Sie hatte in den Kreisen der Jungen großen Erfolg und nötigte die Nachdenklichen unter den Kritikern zu hundert Variationen des Epithetons „incomplet". Im Winter 98/99 starb Choquet, und im Juli kamen bei Georges Petit die 31 Bilder unter den Hammer, die er seit 1873 gesammelt hatte. Die Schätzungen wurden trotz der Hitze doppelt und dreifach überboten.

Seitdem existiert Cézanne für die Kapitalisten der Rue Laffitte. Er hat am längsten von allen Impressionisten warten müssen, und nach der Erfahrung wäre es nicht zu verwundern, wenn er die

Vorstadt, Provence, gegen 1880.
Photo Druet.

anderen überdauerte. Was ihm gegenwärtig zuteil wird, scheint alles zu versprechen. Pellerin hat seine Manets, unter denen sich Meisterwerke befanden, verkauft und dafür eine Cézanne-Galerie erworben. Und mancher Kritiker hat es theoretisch ebenso gemacht. Es ist wahr, Cézanne verträgt sich schlecht mit anderen. Auch Greco geht es so, auch Marées. Das Resultat der besonderen Entwicklung scheint solche Leute von der allgemeinen Entwicklung zu entfernen, und wir gehören ihnen ganz, wenn wir sie nicht ganz ablehnen. Doch verbirgt sich unter dem Schein Mangel der Mitlebenden an Einsicht, und es ist nicht die Tiefe des vergötterten Wertes, auch die Untiefe der Vergötterer schuld an der Isolierung des Idols. Cézanne profitiert heute von der scheinbaren Unabhängigkeit von historischer Würdigung, an die Manet schon jetzt und zuweilen auffällig appelliert. Keinen Vorteil weiß die Jugend besser zu schätzen. Sie ist schon längst dem behäbigen Welt-

Stilleben mit Tulpen, gegen 1885.
Sammlung Julius Stern, Berlin.
Photo Druet.



Stilleben mit schwarzer Uhr, gegen 1870.
Sammlung Koner, Budapest.
Photo Druet.

markt vorangeeilt und garantiert dem Meister in tausend eigenhändigen Dokumenten das ewige Leben. Mit Wonne nimmt ihr Enthusiasmus den Vorwurf der Verrücktheit auf sich und bestätigt nachträglich die Hoffnung des Armen auf eine öffentliche Anerkennung in weiterem Umfang, als er je zu denken wagte. Wirklich weiß ich nicht, wen von den großen Künstlern seit fünfzig Jahren ähnliche Scharen von Nachfolgern begleiteten. Man hat Methoden angenommen, hat Courbets Realismus und die Pleinairisten nachgeahmt und den Impressionismus populär gemacht. Nie aber traf das Los in gleichem Maße einen einzelnen. Seit sich Gauguin und Emile Bernard im stillen, noch vor der Zeit von Pont Aven, im Stile des Meisters versuchten, seit in derselben Provence ein edlerer Held dem Meister von Aix seine Verehrung darbrachte, seit Denis sein Huldigungsbild malte, und Bonnard, vielleicht der einzige wirkliche Nachfolger, seine instinktive Zugehörigkeit wenigstens zu Teilen Cézannes zu erkennen gab, ist langsam, und seit fünf

Stilleben, gegen 1890.
Sammlung Gagnet, Paris.
Photo A. Vollard.

oder sechs Jahren in riesiger Eile, die Zahl der Jünger angeschwollen. In den letzten Ausstellungen gab es Wände, ganze Säle von Cézanneschen Stilleben und Landschaften jeglichen Formates.

Das Zeichen könnte trügen. Sind wirklich alle diese jungen Leute seine Jünger? Ich zweifle nicht an ihrer Ehrlichkeit, denn es fehlt jede Möglichkeit des Gegenbeweises. Sie teilen mindestens dies mit seinem Geschicke, blutwenig zu verkaufen. Aber handelt es sich hier nicht etwa um eine mehr oder weniger generöse Massensuggestion? Gewiß gibt es in Cézanne einen objektiven Bestandteil, der bestimmt ist, zur Tradition zu werden. Ihn sah er vor sich, wenn er sich über die konstante Ablehnung seiner „Methode" den Kopf zerbrach. Es ist die Lösung der Form, die Kultur des Auges, das sich auf Differenzen einübt, die Empfänglichkeit für verborgene Reize der Atmosphäre. Zweifellos stehen die gegenwärtigen Nachfolger diesen Dingen nicht fremd gegenüber.

Stilleben mit Äpfeln und Flasche, gegen 1885.
Sammlung Hessel, Paris.

Stilleben, gegen 1889.
Sammlung S. Fischer, Berlin.

Cézanne hat die Sinne vieler Menschen verbessert, so wie Signac oder vorher Manet.

Was einem bange machen kann, ist das Stereotype des Resultats. Man sieht dieselben Farben, dieselben Flecken immer wieder und stößt auf Wiederholungen von Zufälligkeiten des Meisters — wie z. B. seine bekannten freigebliebenen Stellen der Leinwand —, die man sich ohne Annahme allzuenger Nachahmung nicht deuten kann.

Ich habe den Eindruck, daß viele dieser Jünger dem Meister nicht ganz gerecht werden. Gewiß hat Cézanne ein paar Harmonien erfunden und oft wiederholt. Aber wäre das sein ganzes Verdienst, so stände er wenig höher, als der geschickte Damenschneider oder Hutmacher, der neue Farbenkombinationen — und zwar sogar jedes Jahr mindestens eine — erfindet. Gewiß hat er die Form aufgelöst. Aber man irrt sich, wenn diese Tatsache zu der Vermutung führt, es genüge, unausgegorene Formen auf die Leinwand zu bringen.

Unter dem Erfolg Cézannes und aller Impressionisten verbirgt sich eine unübersehbare Gefahr. Sie stürzten Traditionen, um neue aufzurichten, konnten nicht anders, wenn sie siegen wollten, und jeder erwies an seinem Werke die näheren Gründe seiner besonderen Tat. Solche Revolutionen lassen Erschütterungen zurück, die sich erst langsam verlieren müssen, um das Resultat zu festigen. Man hat bei allen kleine Nachrevolutionen erlebt, von Leuten angesteckt, die noch nicht genug hatten, und Revolutionäre waren, ohne recht zu wissen warum. Fände Frankreich nach den großen Erschütterungen nicht einen Moment der Ruhe, um das Eroberte zu sichten und zu nutzen, so ginge es trotz allen Heldenmutes seiner großen Führer rettungslos zugrunde.

Diesen Moment hat sich das politische Frankreich allmählich erkämpft, er ist in der Kunst noch nicht gekommen. Je langsamer die immer noch aufrechten Ruinen der offiziellen Malerei abbröckeln, um so schneller wirtschaften die Modernen ab, und mancher Pessimist kann sich heute fragen, ob bei aller Hurtigkeit dieses Liberalismus die Kunst schließlich noch Atem genug behält, um neue, starke Werte in die Welt zu setzen.

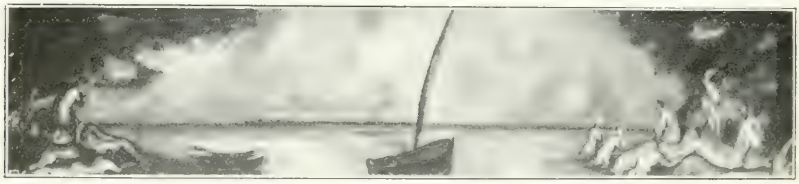
Der Bourgeois Cézanne ist für den gesinnungstüchtigen Bohémien die gefährlichste Suggestion. Man nimmt einen dedu-

Selbstbildnis mit Mütze, gegen 1890.
Sammlung Fabbri, Paris.
Photo Druet.

zierten Geschmackswert für das Wesen und seine kalte Konsequenz für feurige Zerstörungswut.

Vergessen wir nicht, daß er Mystiker war. Solche Leute pflegen, wenn sie zünden, ganze Massen in Brand zu stecken, aber was sie mitteilen, ist nicht der Glaube ihrer großen Seele, sondern Fanatismus. Die Keuschheit ihrer Visionen wird von der Propaganda in groben Nutzen umgemünzt.

Vergessen wir nicht, wie einzig die Seele dieses Künstlers mit ihren unentwirrbaren Widersprüchen war. Man denke sich Greco in hundert Exemplaren. Auf was wir hoffen müssen, ist nicht die Aktualität, nicht die vorschnell formulierte Manier des großen Meisters, sondern — der nicht geborene Velasquez, der diesem Greco unserer Tage winzige Teile nimmt, um sie mit eigenem Wesen zu neuen Werten umzuschmelzen. Dann mag nach einem neuen Umlauf wieder ein Visionär dem Spiel der Enkel von weitem zuzuschauen und daraus in der Einsamkeit eine neue Mystik dichten.



Die Badenden, gegen 1880.
Sammlung Bernheim jeune, Paris.
Photo A. Vollard.

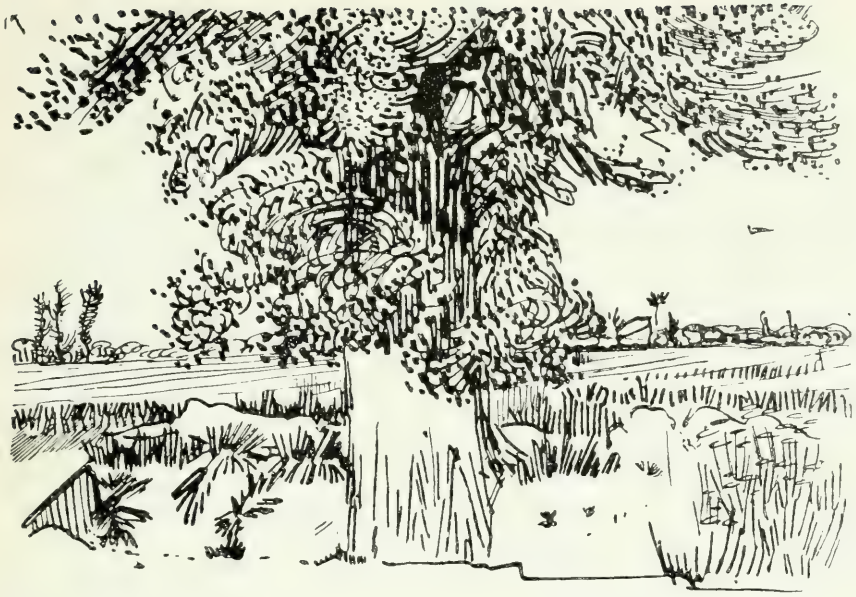
Verzeichnis der Abbildungen.

Seite

Selbstbildnis, gegen 1880 2
Die Springbrunnen, gegen 1880 5
Die Entführung, gegen 1868 9
Das Frühstück im Freien, gegen 1870 11
Tintoretto, Susanne im Bade 13
Delacroix, Skizze zum Tod des Sardanapal 15
Ein Sommersonntag, gegen 1873 17
Landschaft mit Angler, 1870/75 19
Idylle, 1870/71 20
Versuchung des heiligen Antonius, gegen 1880 21
Plastik, gegen 1885 22
Mardi gras, gegen 1885 25
Zeichnung zum Mardi gras, gegen 1885 27
Badende Frauen vor einem Zelt, gegen 1880 29
Badende Frauen im Wald, gegen 1885 30
Badende, gegen 1885 31
Badende Männer im Wald, gegen 1885 33
Badende, gegen 1890 34
Badende, gegen 1890 35
Badende Männer. Farbige Lithographie, 1900 36
El Greco, Porträt des Covarrubias 40
Frau mit Kopftuch und Boa, gegen 1885 41
Bildnis der Gattin Cézannes, gegen 1885 44
Bildnis der Gattin Cézannes, gegen 1885 45
Selbstbildnis, gegen 1873 46
Männliches Bildnis, gegen 1880 47
Selbstbildnis, gegen 1875 48
Selbstbildnis, gegen 1880 49
Studie zum Raucher 52
Der Raucher, gegen 1885 53
Porträt, gegen 1865 55
Der Leser, gegen 1865 56
Die Spieler, gegen 1885 57

Seite
Don Quichote, gegen 1885 58
Das Haus des Gehängten, gegen 1885 59
Landschaft, gegen 1880 60
Provencer Landschaft, gegen 1885 61
Rochers en Provence, gegen 1880 63
Landhaus am Wasser, gegen 1885 64
Winterlandschaft, gegen 1880 65
Passage de Ste Victoire, gegen 1880 66
Die Schnitter, gegen 1880 67
Blick auf Gardanne, gegen 1880 68
Straßenbiegung, gegen 1880 69
Ste Victoire bei Aix in der Provence, gegen 1885 70
Stadt mit Ausblick auf das Meer, gegen 1885 71
Vorstadt, Provence, gegen 1880 72
Stilleben mit Tulpen, gegen 1885 73
Stilleben mit schwarzer Uhr, gegen 1870 74
Stilleben, gegen 1890 75
Stilleben mit Äpfeln und Flasche, gegen 1885 76
Stilleben, gegen 1889 77
Selbstbildnis mit Mütze, gegen 1890 79
Die Badenden, gegen 1880 80

Herrosé & Ziemsen, G. m. b. H., Wittenberg.



van Gogh — Baum (Zeichnung)

VINCENT van GOGH-MAPPE
PAUL CÉZANNE-MAPPE

Je 15 Folio-Reproduktionen auf Karton gelegt.
Jede Mappe 5 Mark.

Mit diesen Mappen führen wir ein Unternehmen ein, das zum ersten Male die Meisterwerke der modernen deutschen und französischen Kunst dem Kunstfreund und Studierenden in guten Reproduktionen großen Formats zugänglich machen soll. van Gogh und Cézanne, die beiden Bahnbrecher der modernen Malerei, eröffnen die Reihe. Gauguin wird 1913 folgen. Weitere Mappen — auch lebender deutscher Meister — sind in Vorbereitung.

Die Bildgröße ist durchschnittlich 21 zu 28 cm. Die Bilder sind auf schönen schwarzen Karton gelegt. Die haltbare, elegante Mappe hat ein Format von 30 zu 40 cm. Die Wiedergaben sind auf feinstes Mattpapier gedruckt und wirken ebenso vornehm wie Photographien, von denen eine einzige teurer ist als diese 15 Blatt zusammen. Diese Mappen ergänzen die Kunstwart-Mappen nach der modernen Seite hin.

Liebermann — Pferdeknechte am Strand

aus

MAX LIEBERMANN Von KARL SCHEFFLER

Zweite, völlig umgearbeitete und erweiterte Auflage.
Mit 100 Abbildungen. Gebunden mit Gravüre auf dem Einband 6 Mark.

In dieser neuen Auflage hat Schefflers Buch über Liebermann eine völlige Umgestaltung erfahren: im Text und Abbildungsmaterial. Der Text der ersten Auflage gab in erster Linie eine Psychologie der modernen Kunst überhaupt und behandelte die Kunst Liebermanns als ein Musterbeispiel moderner Malerei als Belegmaterial. Das ist jetzt anders geworden. Das Buch beschäftigt sich in der neuen Gestalt in erster Linie mit dem Künstler selbst. Die Disposition des Buches geht am besten aus dem nachfolgenden Inhaltsverzeichnis hervor: Die Persönlichkeit — Einflüsse und Entwicklung — Liebermanns Kunst als Ganzes — Einzelne Bildergruppen — Der Zeichner. Der Graphiker — Der Lehrer.

Das Abbildungsmaterial ist mehr als verdoppelt worden. Der Künstler selbst hat uns dabei in dankenswertester Weise unterstützt. Während andere Liebermann-Publikationen nur den Maler berücksichtigen, haben wir in gleicher Weise auch auf den Zeichner und Graphiker Rücksicht genommen, so daß aus unserem Buch allein sich ein wirklich abgerundetes Bild seines Schaffens ergibt.